

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

MANUEL D'ART BYZANTIN

MANUEL D'ART BYZANTIN

PAR

CHARLES DIEHL

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

2^e ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE, SUIVIE DE DEUX INDEX

TOME SECOND



PARIS

AUGUSTE PICARD, ÉDITEUR

Libraire des Archives et de la Société de l'École des Chartes

82, RUE BONAPARTE, 82

—
1926

CHAPITRE IV

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES ÉGLISES. L'ORDONNANCE DE LA DÉCORATION. FORMATION D'UNE ICONOGRAPHIE NOUVELLE.

I. Formation d'un nouveau système décoratif. Les mosaïques de la Nouvelle-Église. Les mosaïques des Saints-Apôtres. — II. L'ordonnance de la décoration. Signification symbolique de l'église. Les coupoles. Le sanctuaire. Les nefs et le narthex. Le cycle des grandes fêtes. Objet nouveau de la décoration. — III. L'iconographie nouvelle. Les compositions. Le cycle de l'Ancien Testament. Le cycle apocalyptique. Le cycle évangélique. La vie de la Vierge. Les types. Caractère de l'iconographie nouvelle.

Par les formes de leur architecture comme par leur décoration extérieure, les églises byzantines du ix^e au xii^e siècle diffèrent assez sensiblement de celles du vi^e. La décoration intérieure des édifices sacrés semble au contraire, à la première vue, n'avoir point changé. C'est le même déploiement de luxe, la même recherche de l'impression magnifique, produite à la fois par la richesse des matériaux et les combinaisons ingénieuses de la polychromie. Ce sont les mêmes pavements historiés, les mêmes revêtements de marbre et de plaques de métaux précieux, la même élégance du décor ornemental, finement ciselé et parfois rehaussé de couleurs, surtout c'est le même éblouissement des mosaïques à fond d'or tapissant les coupoles et les voûtes de l'église. Mais si, du point de vue esthétique, cette décoration ne s'est point modifiée dans ses éléments essentiels, les idées qui l'inspirent et qui en règlent l'ordonnance sont assez différentes ; un système nouveau de décoration se montre à Constantinople peu d'années après la fin de la querelle des images, et avec lui une iconographie nouvelle apparaît.

I

FORMATION D'UN NOUVEAU SYSTÈME DÉCORATIF

Les mosaïques de la Nouvelle-Église. C'est sous le règne de Basile I (867-886) que se rencontre la première formule précise de

la nouvelle ordonnance décorative. Les mosaïques de la Nea ont depuis longtemps disparu, comme l'édifice lui-même : mais un sermon du patriarche Photius nous en fait bien connaître la disposition. Au sommet de la coupole principale, resplendissait l'image du Christ Pantocrator, « embrassant le monde de ses regards et en méditant le gouvernement » ; autour de ce médaillon central, dans des zones concentriques, des anges montaient la garde autour du divin maître. A l'abside, rayonnait la figure de la Vierge orante, « étendant sur nous ses mains immaculées et priant pour le salut de l'empereur et pour son triomphe sur ses ennemis ». Dans l'église enfin, un chœur d'apôtres, de martyrs, de prophètes et de patriarches « remplissait et embellissait tout l'édifice », et le monument entier, aux arcades, aux berceaux, à la voûte des cinq coupes, était couvert de figures se détachant sur des fonds d'argent ou d'or, et brillait « comme le firmament constellé d'étoiles ¹ ».

Les mosaïques des Saints-Apôtres. — Les textes nous font pareillement connaître une autre œuvre qui date peut-être du temps de Basile I et qui n'était pas moins caractéristique. L'église des Saints-Apôtres, bâtie par Justinien, se trouvait en fort mauvais état vers la fin du ix^e siècle ; elle menaçait ruine et elle avait perdu toute sa beauté première. L'empereur, dit son biographe, la refit « neuve et brillante ». De l'édifice ainsi restauré et des mosaïques qui le paraient, nous avons conservé deux descriptions fort circonstanciées : l'une est un poème de Constantin le Rhodien et date du commencement du x^e siècle ; l'autre, beaucoup plus complète, est l'œuvre de Nicolas Mésarités, et fut composée entre 1199 et 1203 ².

Les mosaïques de l'église des Saints-Apôtres passaient au x^e siècle pour les plus remarquables qu'il y eût à Constantinople ; elles surpassaient, dit-on, en beauté celles même de Sainte-Sophie. Au sommet de la coupole principale, le Christ Pantocrator était figuré en buste ; autour de ce « soleil », dans une bande concentrique, étaient rangés la Vierge et les apôtres. Sur les grands arcs qui soutenaient cette coupole, à la voûte des quatre autres coupes, sur les murs enfin de l'édifice, une série de sujets représentaient les épisodes de l'histoire du Christ et des apôtres. Ils étaient distribués, semblait-il, en quatre groupes, correspondant aux quatre branches de la croix. Au nord, c'étaient les scènes antérieures à la Passion, avec la

1. Dans les galeries voûtées qui menaient aux portes nord et sud de l'église, d'autres mosaïques représentaient « les luttes et les combats des martyrs ».

2. Heisenberg, *Die Apostelkirche*, Leipzig, 1908.

Transfiguration au sommet de la coupole ; à l'est, c'était la Passion, où la Crucifixion tenait la place principale ; au sud, c'étaient les épisodes évangéliques consécutifs à la résurrection, parmi lesquels l'Ascension sans doute occupait la coupole ; dans le bras occidental enfin, les apôtres évangélisant les peuples étaient figurés sur les murailles, dominés à la coupole par l'imposante représentation de la Pentecôte. Tous ces sujets se déroulaient à partir du bras nord de la croix, de gauche à droite et de bas en haut ¹.

Malheureusement il est assez malaisé de déterminer si cette décoration datait du siècle de Justinien ou de celui de Basile I. Heisenberg donne des raisons assez fortes pour l'attribuer au vi^e siècle ². C'est en particulier un fait très remarquable que la Descente du Christ aux limbes, sujet constamment représenté à partir du ix^e siècle, manquait certainement dans les mosaïques des Saint-Apôtres, et que la Résurrection était figurée par l'épisode des Saintes Femmes au tombeau. Et d'autre part, il n'est plus aujourd'hui possible de croire, comme le donnait à penser le texte mutilé de Constantin le Rhodien, que ce cycle de mosaïques représentait, groupées autour de l'image du Christ, les grandes fêtes de l'année liturgique³. Cette décoration semble avoir eu pour objet bien plus de raconter les scènes de l'Évangile que d'exprimer des idées dogmatiques, et cette tendance historique correspond mieux à l'esprit du vi^e siècle qu'à celui du ix^e. Et pourtant l'ensemble de cette ordonnance trahit, non seulement une recherche de l'effet pittoresque, mais une conception voulue et profonde, qui surprend un peu au temps de Justinien. La manière dont les coupoles expriment, autour du buste du Christ, les scènes qui mettent en relief la nature divine du Sauveur (Transfiguration, Ascension, Pentecôte), la place éminente faite à la Crucifixion dans le sanctuaire, s'accordent bien avec le système décoratif qui se crée à partir du ix^e siècle. L'image du Pantocrator, telle que la décrit avec précision Nicolas Méसारités, avec son vêtement bleu strié d'or, son air menaçant et sévère, son attitude de juge prêt à redescendre sur la terre, correspond au type habituel du x^e et du xi^e siècle, et la place qu'il occupe au sommet de la coupole principale est pareillement un trait caractéristique de la nouvelle ordonnance décorative. La façon dont, autour de ce motif central, les arcs de la grande coupole groupent les scènes montrant le Christ parmi les Apôtres (Cène,

1. Cf. sur cette disposition, Heisenberg, *loc. cit.*, 140-165.

2. *Ibid.*, 168-171, Cf. les travaux de Heisenberg et de Bees cités p. 204.

3. Millet, *Art byz.*, 190.

Incrédulité de Thomas, Mission des apôtres, n'est pas moins digne d'attention ; et la liste des apôtres représentés, qui, aux douze disciples historiques, substitue huit apôtres augmentés des quatre évangélistes, est celle qui apparaît presque constamment dans les monuments du x^e et du xi^e siècle. Il n'est pas jusqu'à ce détail pittoresque et réaliste de l'artiste se représentant dans la scène des Saintes Femmes, « dans le costume et sous l'aspect extérieur qu'il avait en son vivant », qui n'étonne un peu au vi^e siècle. Et Heisenberg lui-même est obligé d'accorder que cette décoration, par certaines intentions théologiques qu'on y observe, « forme un acheminement vers l'art du moyen âge byzantin, dont l'objet essentiel est de servir les fins pratiques d'une dogmatique fixée en formules précises et immuables ¹ ».

Quoi qu'il en soit, l'ordonnance des mosaïques des Saints-Apôtres apparaît comme quelque chose d'assez nouveau, où se trahit la main d'un grand artiste, et telle qu'elle est, elle achemine visiblement au système décoratif qui, à partir du ix^e siècle, mettra en relief, parmi les épisodes évangéliques, ceux qui se rapportent aux grandes fêtes du Christ ; et ainsi elle prépare, en somme, à côté de l'ordonnance de la Nea, « une autre formule précise, solide, qui complète la première, et par suite se combinera avec elle ² ». De cette combinaison sortira l'iconographie nouvelle, qui dominera désormais l'art byzantin.

II

L'ORDONNANCE DE LA DÉCORATION ³

Aujourd'hui, quand on entre dans une de ces grandes églises byzantines, Saint-Luc ou Daphni, Saint-Marc de Venise (fig. 229) ou la Chapelle palatine, parées de la base au sommet de mosaïques étincelantes, entre cette multitude de figures saintes et de scènes évangéliques, l'œil étonné se perd tout d'abord. Ce serait pourtant une grave erreur de croire que le hasard seul a déterminé la disposition de ce magnifique ensemble : une pensée profonde inspire l'ordonnance des sujets, une règle presque invariable en a fixé le groupement (fig. 230).

1. Heisenberg, *loc. cit.*, p. 170.

2. Millet, *Art. byz.*, 190.

3. Millet, *Daphni* ; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*.

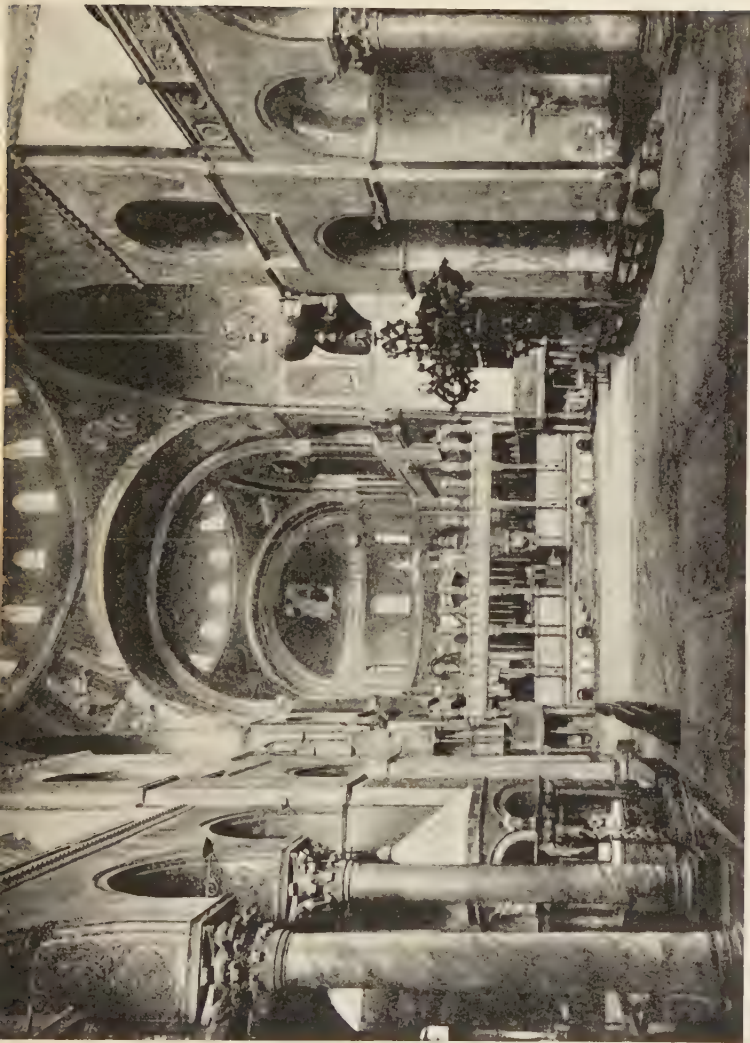


Fig. 229. — Saint-Marc de Venise. Intérieur.

Signification symbolique de l'église. — Dès le VII^e siècle, les Pères de l'Église grecque avaient attribué une signification symbolique à l'église et à ses différentes parties. « L'église, écrit un théologien grec du VIII^e siècle, est le ciel sur la terre, le lieu dans lequel le Dieu céleste demeure et se meut... L'église, ajoute-t-il, a été préfi-

gurée dans la personne des patriarches, fondée dans celle des apôtres, annoncée dans celle des prophètes, ornée dans celle des évêques, consommée dans celle des martyrs. » Ces indications des liturgistes ne seront point perdues pour l'artiste. Aussi bien, on le sait, pour un byzantin, l'image religieuse n'est point un simple objet d'art ; elle a une valeur plus haute, un sens plus profond ; le peintre s'appliquera donc volontiers à traduire par ses com-

positions les idées des théologiens.

Chaque partie de la décoration aura désormais une intention symbolique : chaque groupe de saints, chaque cycle de scènes occupera dans l'édifice sacré une place spéciale, et jouera un rôle nettement défini dans la grande démonstration théologique que l'église a pour charge de présenter aux yeux des fidèles ; bien plus, chaque partie de l'édifice sacré formera même un domaine particulier, ayant sa signification propre : un grand principe religieux domine tout l'ensemble du système décoratif.

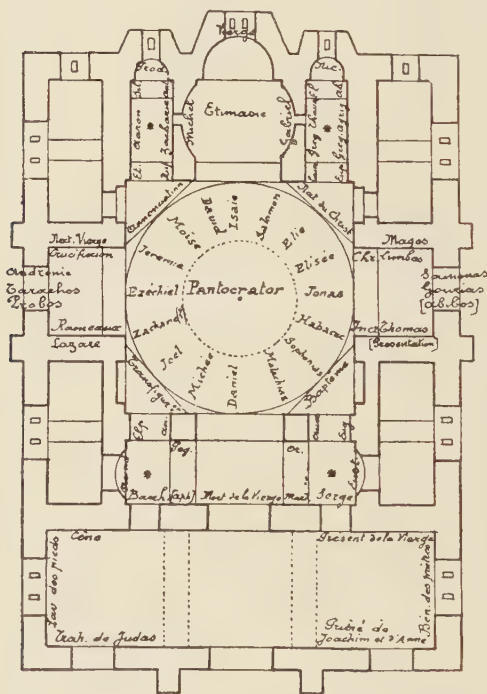


Fig. 230. — Disposition des mosaïques dans l'église de Daphni (d'après Millet, *Daphni*).

Les coupoles. — Au sommet des coupoles, à la partie haute des voûtes, c'est le ciel. Le Christ y figure dans sa gloire, environné



Fig. 231. — Christ et archanges, Mosaïques de la coupole de Sainte-Sophie de Kief.

d'archanges qui, en costume de parade, montent la garde autour de lui, la lance au poing fig. 231 ; au-dessous des anges, prennent place, parfois les apôtres, plus souvent les prophètes, qui, dans les

textes sacrés inscrits sur les parchemins qu'ils déroulent, portent témoignage de la toute-puissance du Seigneur et annoncent la

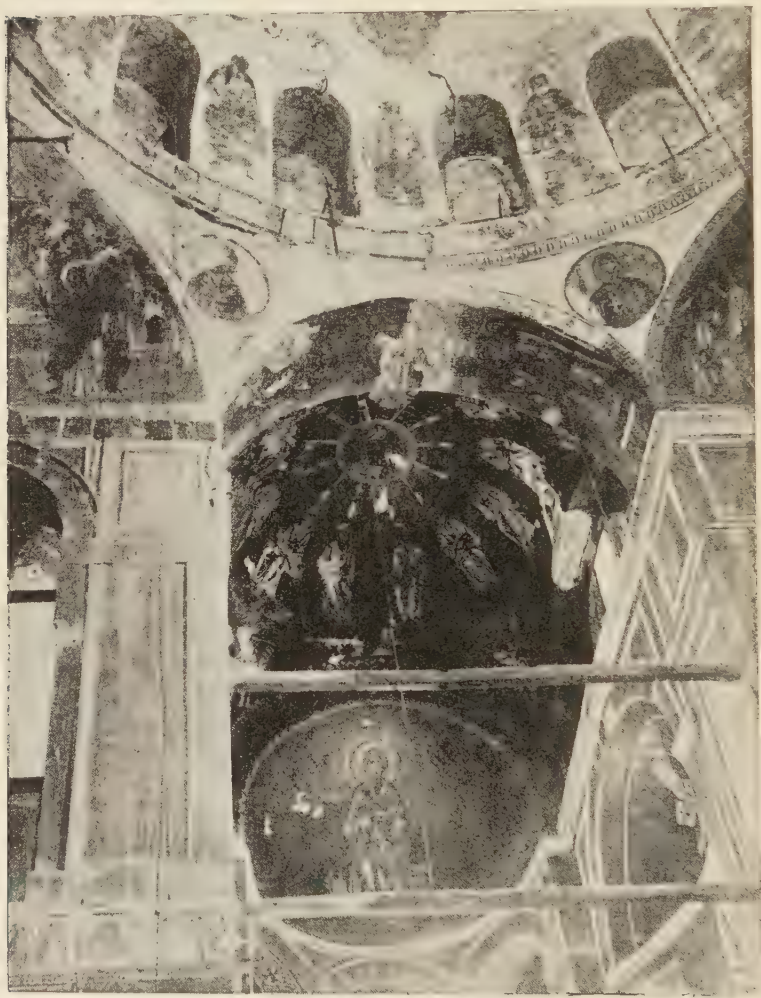


Fig. 232. — Pentecôte et Madone. Mosaïques de Saint-Luc
(Coll. Hautes Études, B. 282).

venue de son règne. Ce Christ-roi a un aspect particulier. « On dirait, écrit Photius, à propos de l'image de la Nea, qu'il inspecte

la terre, qu'il en médite l'ordonnance et le gouvernement. Ainsi le peintre a voulu exprimer par des formes et des couleurs la sollicitude du Démonstrateur. » Et, en effet, ce n'est plus ici le Christ évangélique, le Sauveur doux et tendre; c'est le créateur, le maître du monde, le Pantocrator, image du Dieu invisible, avec lequel il se confond. C'est ce que montrent clairement les inscriptions qui accompagnent sa figure. Il est « l'ancien des jours » (ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν), et « le ciel est son trône »; il est à la fois le Père et le Fils, et l'image qui le représente proclame avec éclat le dogme de la consubstantialité.

Le sanctuaire. — Derrière l'iconostase, c'est le sanctuaire où, à l'abri des portes closes, le prêtre célèbre le saint sacrifice. Ici encore, une idée liturgique inspire la décoration. A la conque de l'abside, la Vierge est placée, tantôt orante et symbolisant l'Eglise en prière, plus souvent assise et tenant l'Enfant sur ses genoux, représentant alors l'Eglise, « trône animé du Tout-Puissant » (fig. 232). Les deux archanges Michel et Gabriel, en grand costume d'apparat, lui font d'ordinaire cortège. Depuis que le Christ est allé bénir au sommet des coupes, la Madone règne en maîtresse à la place jadis réservée au Sauveur dans le fond des absides, et elle y restera désormais. Aussi bien cette place d'honneur lui revient naturellement, puisqu'elle est, après le Christ, la première personne dans la hiérarchie céleste, « supérieure à toutes les puissances du ciel », comme le proclament les conciles, « plus haute que les cieux », comme le déclare la liturgie. Elle aussi, comme son divin fils, doit donc avoir un trône dans le ciel. Et c'est le ciel pareillement et la gloire du Christ qu'évoque la voûte en avant de l'abside, lorsque, par un symbole significatif, elle montre le trône du Christ préparé pour le Jugement dernier. C'est la représentation qu'on nomme l'Hétimasie, et ce trône vide où le Christ viendra s'asseoir parmi les apôtres rappelle à la fois, par les instruments de la passion qui l'environnent, sa première résurrection et annonce sa « seconde venue ».

Les autres figures de la décoration du sanctuaire nous ramènent du ciel sur la terre : elles se rattachent toutes au mystère de l'Eucharistie (fig. 233). Autour de la sainte table où officie le prêtre, se rangent les grands prêtres, prédécesseurs et figures du Christ (Abraham, Aaron, Melchisédech), les évêques ses représentants, parmi lesquels les grands docteurs du iv^e et du v^e siècle occupent une place prééminente, les diacres associés aux évêques, tous ser-

vant de modèle et d'exemple au pontife qui célèbre à l'autel. Enfin des scènes empruntées à l'Ancien Testament (Daniel entre les



Fig. 233. — Monreale. Mosaïques de l'abside du dôme (Phot. Incorpora).

lions, les trois jeunes Hébreux dans la fournaise rappellent les grandes vérités que traduit la célébration du divin mystère et prennent place parfois dans les petites absides latérales. Le même esprit, la même intention ont donné naissance à d'autres sujets fré-

quemment représentés à la courbe des absides. C'est le Christ donnant la communion aux apôtres, sous les deux espèces du pain et du vin (fig. 234), ou célébrant lui-même, avec l'assistance des anges vêtus en prêtres et en diacres, le saint sacrifice, ou, comme les inscriptions dénomment cette scène, « la divine liturgie ». Ces



Fig. 234. — Communion des apôtres. Mosaïque de Serrès (d'après Perdrizet et Chesnay, *Mon. Piot*, t. X).

représentations font, au fond de l'église, une frise magnifique se déroulant aux yeux de l'officiant, et montrent avec force comment, dans ce sanctuaire isolé de l'église, tout se rattache à l'Eucharistie.

Les nefs et le narthex. — Ainsi l'Église céleste a la coupole pour domaine, l'Église terrestre, dans sa manifestation la plus haute, occupe le sanctuaire. En face de cette image du monde intelligible, le reste de l'édifice sacré figure le monde sensible. On y trouve, d'une part, les saints de toute sorte, chefs à des titres divers de l'Église terrestre, répartis dans les différentes parties de la construction en une exacte hiérarchie proportionnée à leur importance.

Près de l'entrée, ce sont les moines, héros de l'ascétisme ; plus loin, les martyrs, soutiens de la religion ; ailleurs, les diacres et les évêques ; à la courbe des grands arcs qui soutiennent la coupole, les saints guerriers, Démétrius, Georges, les deux Théodores, etc., montant une garde d'honneur ; aux pendentifs, les évangélistes, formant comme un lien entre la terre et le ciel. D'autre part, sur les parois de l'église et dans le narthex qui complète l'église, les grandes fêtes de la religion *δεσποτικὰ ἑορτά*, expression du dogme, sont figurées par douze sujets, qui prennent vite une place prééminente dans la succession des épisodes de la vie du Christ et de la vie de la Vierge. Ce sont l'Annonciation, la Nativité, la Présentation (fig. 235), le Baptême (fig. 236), la Résurrection de Lazare, la Transfiguration, l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, la Descente aux limbes, l'Ascension, la Pentecôte et la Mort ou Dormition de la Vierge.

Le cycle des grandes fêtes. — Parmi ces compositions, deux surtout sont importantes : « L'Église, dit un théologien, figure la Crucifixion et la Résurrection du Christ. » Deux scènes, en conséquence, seront mises particulièrement en valeur, le Crucifiement (fig. 237) et la Descente aux Limbes (fig. 238), « puisqu'elles montrent aux yeux les mystères que l'église symbolise et qu'elles en expriment la signification mystique ¹ ». On leur réserve donc une place à part, bien en vue, à Saint-Luc, aux côtés du Christ, dans les deux panneaux du narthex qui font face à l'entrée, à Daphni, dans l'église même, sur les deux panneaux orientaux des chœurs, de façon à saisir l'attention des fidèles qui s'avancent vers le sanctuaire. On traite ces deux scènes avec une attention toute spéciale. Constantin le Rhodien, parlant de la Crucifixion des Saints-Apôtres, écrit : « Le sujet a été traité avec un soin particulier par le peintre, comme ne l'a été aucune autre des compositions qu'il a tracées dans l'église. » Et autour de ces deux points fixes, se déroule dans un ordre invariable, qui va de la gauche à la droite de l'église, la succession des grandes fêtes, « magnifique calendrier de mosaïque », qui rappelle aux fidèles « moins les récits des livres saints que les hymnes des recueils de prières ² ».

D'autres épisodes évangéliques complètent à titre accessoire cette décoration dogmatique. Le Lavement des pieds et l'Incrédulité de Thomas accompagnent à Saint-Luc et à Daphni la Cruci-

1. Millet, *Daphni*, p. 93.

2. Bertaux, *Les mosaïques de Daphni* (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, p. 263).

fixion et la Descente aux limbes ; l'Adoration des Mages ou la Trabison de Judas figurent près de la Nativité et de l'Entrée à Jérusalem ; au mur occidental de l'église, une vaste composition, représentant le Jugement dernier, complète le cycle des fêtes et achève cet ensemble systématique, où, selon l'expression d'un théologien,



Fig. 235. — La Présentation. Miniature de l'évangile d'Ivion.
(Coll. Hautes Études, B. 62).

« tous les mystères de l'Incarnation du Christ sont représentés, depuis l'arrivée de l'archange Gabriel auprès de la Vierge jusqu'à l'Ascension du Seigneur et sa Seconde Venue ». Dans le narthex enfin, et parfois dans l'église, les épisodes de la vie de la Vierge, inspirés des évangiles apocryphes, prennent une place presque égale à celle qu'occupent les scènes de la Passion. Enfin, au tympan de la porte qui conduit dans l'église, le Christ est figuré, tantôt

en buste, tantôt trônant, avec le fondateur de l'église prosterné à ses pieds.



Fig. 236. — Le Baptême du Christ. Miniature de l'évangile d'Ivireon (Coll. Hautes Études, B. 61).

Sans doute, il ne faut point s'exagérer la rigueur de cette ordonnance. A côté des indications dogmatiques que fournit le

théologien, il faut compter avec les combinaisons qu'inspirent à l'artiste la structure de l'église qu'il doit décorer et les règles du goût. On remarque plus d'une variante dans la disposition des douze grandes fêtes ; à Saint-Luc, à Daphni, quatre d'entre elles (et ce ne sont pas absolument les mêmes) occupent les trompes de la coupole ; à Saint-Luc, les deux scènes les plus importantes ont été, faute d'autres panneaux bien exposés, placées dans le narthex d'une façon assez inattendue. A Chios, où huit niches se creusent au-dessous de la coupole, sept des grandes fêtes, auxquelles se joint, de manière assez imprévue, la Déposition de croix, occupent ces huit trompes ; quatre autres, Lazare, l'Entrée à Jérusalem, l'Ascension et la Pentecôte, ont trouvé place dans le narthex. Très fréquemment, comme aux Saints-Apôtres, l'Ascension et la Pentecôte sont réservées pour la décoration des coupoles, chose assez naturelle, puisque ces épisodes sont des manifestations de la nature divine du Christ. On pourrait aisément multiplier ces exemples. Pourtant, malgré ces divergences de détail, une idée maîtresse domine toute l'ordonnance, traduisant aux yeux des fidèles la doctrine de l'Église, dans ses épisodes les plus glorieux, dans ses représentants les plus illustres, dans ses plus saints mystères, dans ses plus splendides apothéoses. C'est cette idée maîtresse qui inspire la décoration de toutes les églises byzantines, aussi bien à Saint-Luc ou à Daphni que dans les églises les plus récentes de l'Athos. Dès le ^x^e siècle, une tradition s'impose à la fantaisie des artistes ; des principes s'établissent qui sont appliqués, on le verra, jusque dans les plus modestes chapelles ; et ces principes, qui se maintiendront désormais immuables, sont, dès l'origine, presque identiques aux règles que le moine Denys codifiera plus tard dans le célèbre *Guide de la peinture*.

Objet nouveau de la décoration. — Au ^v^e, au ^{vi}^e siècle, dans les basiliques de Ravenne et de Rome, la décoration des édifices sacrés avait pour objet essentiel de célébrer le triomphe de l'Église, et plus encore d'instruire les fidèles des beautés de l'histoire évangélique, afin que, selon le mot d'un Père de l'Église, « ceux qui ne connaissent pas les lettres et ne peuvent lire les Saintes Écritures apprennent par ces peintures les belles actions de ceux qui ont servi Dieu fidèlement ». Aucune règle trop rigide ne bridait alors la liberté de l'artiste, aucune intention dogmatique ou symbolique ne lui imposait une ordonnance précise. Au ^{vi}^e siècle, on rencontre jusque dans le sanctuaire, mêlés aux

plus hautes personnes divines, les évêques locaux, fondateurs de l'église, et des personnages profanes même, comme Justinien et Théodora. A partir du ix^e siècle, tout cela est changé. La décoration prend une signification liturgique : l'église est la figure du dogme, dont ses murs offrent l'expression complète et bien ordonnée. Aussi tout ce qui ne sert point à la démonstration, tout ce qui est fantaisie profane, disparaît ou du moins est relégué à une place accessoire. Les portraits des fondateurs émigrent de l'abside dans le narthex et y figurent dans une attitude souvent très humble, prosternés aux pieds de la divinité. La décoration se préoccupe essentiellement d'initier les fidèles aux mystères du monde suprasensible. « L'image ne raconte plus des actions édifiantes à des foules à peine converties ; elle exprime le dogme, elle traduit les paroles ou les rites de la liturgie. Au iv^e siècle, l'histoire avait succédé au symbole naïf ; maintenant elle fait place à la théologie¹. »

III

L'ICONOGRAPHIE NOUVELLE

Les compositions. — Cette modification dans les idées qui président à l'ordonnance de la décoration entraîne naturellement une modification parallèle dans le choix des compositions présentées à la vénération des fidèles, et donne naissance à une iconographie nouvelle.

Le cycle de l'Ancien Testament. — Au v^e et au vi^e siècle, on l'a vu, une grande place était faite dans la décoration aux scènes de l'Ancien Testament. On les retrouve encore, dans toute l'ampleur de leur développement, en quelques églises byzantines d'Occident, à la Chapelle palatine de Palerme, à la cathédrale de Monreale, dans le narthex de Saint-Marc de Venise. Mais, dans l'Orient propre, exception faite des quelques épisodes qui se rattachent à l'Eucharistie, le cycle perd son importance ; il s'appauvrit et tend à disparaître.

Le cycle apocalyptique. — De bonne heure aussi, on le sait, l'art chrétien s'était inspiré des visions apocalyptiques. Il avait pris plaisir à exprimer les idées qui se rattachent à la fin du monde, au Jugement dernier, à la Seconde Venue du Christ. Ces thèmes trou-

1. Millet, *Art byz.*, 203.

vaient une place naturelle dans l'ensemble dogmatique que formait maintenant la décoration : ils se conservèrent donc, en se transformant et se développant. Ainsi naquirent toute une série de compositions caractéristiques : l'Hétimasie, qui figura le trône préparé pour le Christ, et où il viendra s'asseoir au jour du jugement ¹ ; la Déisis ou Prière, où le Christ, juge suprême, est représenté entre la Vierge et le Prodrome, intercédant tous deux pour l'humanité ² ; enfin et surtout la colossale scène du Jugement dernier, que le vi^e siècle, à Saint-Apollinaire-Neuf, ne connaissait que sous la forme symbolique du berger séparant les brebis et les béliers, et qui devient, à partir du viii^e siècle, l'image redoutable et terrifiante où le Christ apparaît dans les nuées, trônant parmi les apôtres, pour juger les vivants et les morts qu'éveille la trompette de l'archange, où les joies du paradis réservées aux élus s'opposent aux tourments des damnés emportés par le fleuve de feu, engloutis dans l'Hadès, où ils sont la proie de Satan et de ses démons ³.

Le cycle évangélique ⁴. — Mais surtout le cycle évangélique se développe largement et se modifie. Au v^e, au vi^e siècle, l'Évangile, à Saint-Apollinaire-Neuf par exemple, était raconté verset par verset : c'étaient en quelque manière les pages d'un volume qui se déroulait sur le mur, présentant les épisodes sacrés dans leur succession chronologique. Maintenant l'ordre des temps est rompu : quelques scènes se détachent, correspondant aux grandes fêtes de l'année ; et pour les représenter, on imaginera toute une série de compositions nouvelles. Assurément, plusieurs de ces thèmes ont une origine fort ancienne, et leur disposition ne change point : l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, le Baptême, les Rameaux sont fixés depuis le iv^e siècle dans leurs traits essentiels ⁵ ;

1. Durand, *Étude sur l'Étimasia*, Chartres, 1867.

2. Kirpiénikof, *La Déisis en Orient et en Occident* (Journ. du Minist. de l'Instruction publique, 1893) (russe).

3. Voss, *Das jüngste Gericht* (Beitr. z. Kunstgesch., VIII), Leipzig, 1884 ; Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michel-Angelo*, 1909.

4. Rohault de Fleury, *L'Évangile*, Tours, 1874 ; Pokrovskij, *L'Évangile*, Pétersbourg, 1892 (russe), et surtout l'ouvrage important de Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916.

5. Millet, *Quelques représentations byzantines de la salutation angélique* (BCH, XVIII, 1895) ; Th. Schmitt, *L'iconographie de l'Annonciation* (Izv. de l'Institut russe de CP., t. XII (1911) ; Max Schmidt, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bild. Kunst*, Stuttgart, 1890 ; Noack, *Die Geburt Christi in der bild. Kunst*, Darmstadt, 1894 ; Kehrér, *Die heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1909 ; Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*, Munich, 1885.

la Cène et l'Incrédulité se montrent, dès le ^{vi}^e, sous leur aspect définitif¹. D'autres, comme la Transfiguration, qui apparaissent au



Fig. 237. — La Crucifixion. Mosaïque de Daphni (Coll. Hautes Études, B. 334).

^{vi}^e siècle, se modifient légèrement au ^{ix}^e siècle. D'autres enfin se créent. A la Crucifixion, figurée dès le ^v^e siècle, mais où l'on

1. Dobbert, *Die Darstellung des Abendmahles durch die byz. Kunst* (Repert. f. Kunstwissenschaft, XV, 1892).

n'osera qu'à partir du ^{iv}^e siècle montrer le Christ nu et mort ¹, s'oppose la Résurrection, non plus représentée, comme à l'origine,



Fig. 238. — L'Anastasis. Mosaïque de Daphni (Coll. Hautes Études, B. 335).

par la scène des Saintes Femmes au tombeau, mais par la belle composition de la Descente aux limbes ou Anastasis, qui appa-

1. Reil, *Die frühchristl. Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig, 1904; Bréhier, *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris, 1904.

raît au commencement du ix^e siècle. Le Sauveur, tenant la croix comme un sceptre, y foule aux pieds Satan enchaîné, renversé sur les portes brisées de l'Hadès, et d'un geste admirable il relève Adam et Ève, autour desquels se rangent symétriquement les rois David et Salomon et les autres justes, à qui le Prodrôme annonce leur délivrance¹ (fig. 238).

La vie de la Vierge. — C'est sous l'inspiration des évangiles apocryphes que ce thème, un des plus beaux qu'ait créés l'art byzantin, a pris naissance. La même source a produit le cycle de la vie de la Vierge, qui, à partir du xi^e siècle, prend une place grandissante dans la décoration des édifices sacrés. On le rencontre à Sainte-Sophie de Kief comme à Daphni, tantôt plus étendu, tantôt limité à quelques épisodes; on le retrouvera dans les églises du xiv^e siècle et dans les églises athonites, toujours traité avec une particulière prédilection. Un de ses épisodes surtout est d'une merveilleuse beauté: c'est la Dormition ou mort de la Vierge, dont le plus ancien exemple se rencontre à Daphni, où, placée au-dessus de la porte d'entrée, elle termine la série des fêtes. C'est une composition d'un goût tout antique, par le souci de la ligne décorative qui s'y révèle, par l'harmonieuse répartition des masses qui y apparaît. On a signalé plus d'une fois le saisissant contraste que forme la haute figure du Christ debout avec la ligne horizontale de la Vierge étendue et de la foule des assistants inclinés autour du lit funèbre: il y a là un art supérieur, et l'invention d'un artiste de génie².

Ainsi se dégagent de l'Évangile un petit nombre de compositions, qui prennent désormais une place essentielle, et dont la faveur grandissante achève de fixer définitivement la composition une fois établie. Il n'est pas rare que ces douze scènes soient réunies de façon à former un ensemble, rassemblant « le corps entier des saints mystères » et prenant ainsi une signification dogmatique. On trouve de tels groupements dans les tableaux sur bois comme dans les mosaïques portatives (tableaux de l'Opera del Duomo à Florence (fig. 268), sur les ivoires aussi bien que sur les émaux (plaques de la Pala d'Oro à Venise (fig. 347); ils prouvent dans quelles limites plus étroites et plus précises se meut désormais l'iconographie.

1. Millet, *Mosaïques de Daphni* (Mon. Piot, II, 1895); Diehl, *Mosaïques byzantines de Saint-Luc* (Mon. Piot, III, 1897); Schönewolf, *Die Darstellung der Auferstehung Christi*, Leipzig, 1909.

2. A. Dumont, *Sur quelques représentations de la mort de la Vierge* (RA, 1871, II); Sinding, *Mariae Tod und Himmelfahrt*, Christiana, 1903.

Ce cycle normal, on l'a vu, se complète par quelques épisodes accessoires, eux aussi assez rapidement fixés. Quant à la foule des miracles et aux épisodes secondaires de la Passion, ils perdent progressive-

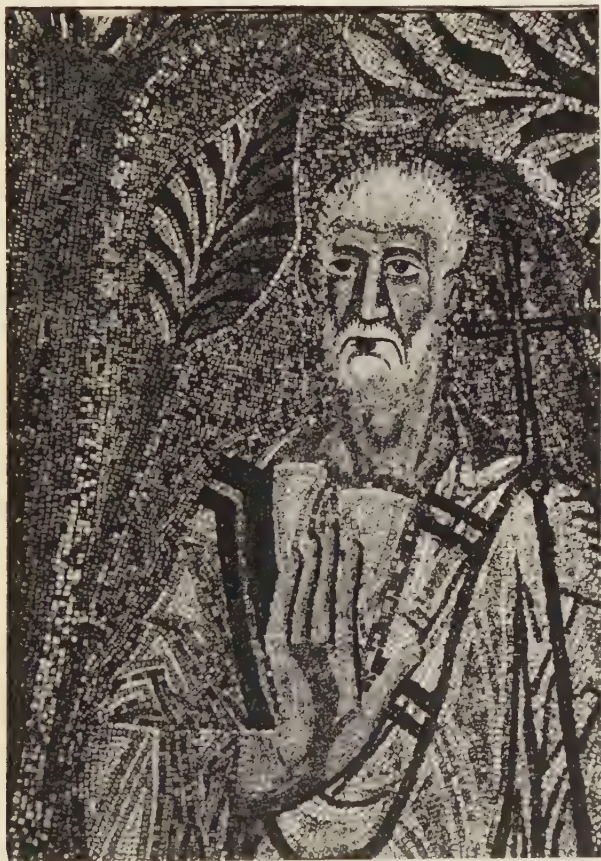


Fig. 239. — Saint Pierre. Détail des mosaïques de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique (Phot. Le Tourneau).

ment de leur importance et sont relégués dans les parties moins en vue de l'église. Toutefois l'esprit dogmatique de la décoration, en attribuant une signification spéciale aux images qui décorent le sanctuaire, donnera naissance ici à quelques compositions d'une inven-

tion originale et d'une saisissante beauté, comme la Communion des Apôtres ou la Divine Liturgie.

Les types. — En même temps les types des personnages sacrés se transforment. Au pur modèle grec l'art byzantin de la seconde époque substitue fréquemment des traits nouveaux, nez busqués, yeux en amande, têtes tournées de trois quarts, longs cheveux noirs tombant sur les épaules, que rien n'annonce dans l'art du vi^e siècle, et qui apparaissent, de plus en plus accentués, à partir du commencement du xi^e siècle. Il semble que les artistes byzantins aient abandonné en partie l'imitation des modèles antiques pour regarder autour d'eux et faire, dans un esprit tout réaliste, de véritables portraits inspirés du monde cosmopolite et bigarré où ils vivaient ¹. Et aussi bien un souci se manifeste d'individualiser les visages, de donner des traits précis aux figures idéales. On a vu quel caractère de gravité et de sévérité l'art du ix^e siècle attribue au Christ Pantocrator ²; la Vierge pareillement, vers la même époque, prend des traits secs, austères et vieillis, et l'aspect imposant d'une matrone ³. Le type du Prodrôme se fixe, avec les mèches de ses cheveux et sa barbe broussailleuse. La typologie des apôtres est presque arrêtée au x^e siècle, et on peut les identifier presque à coup sûr ⁴ (fig. 239). Si le type des prophètes reste encore plus flottant, certains pourtant d'entre eux, comme David et Salomon, prennent des traits caractéristiques, le premier en particulier avec sa courte barbe blanche et ses cheveux sur la nuque. Certains grands docteurs de l'Église ne sont pas moins aisément reconnaissables : et si la foule des martyrs et des saints se différencie surtout, comme au vi^e siècle, par la différence de l'âge (fig. 240), certains d'entre eux pourtant se distinguent par des traits individuels, et en particulier certains moines, contemporains ou à peu près de l'artiste, sont figurés avec une frappante vérité, qui n'a plus rien du type conventionnel ⁵. Ici aussi, comme dans les compositions, on sent un effort de création tout à fait remarquable.

Caractère de l'iconographie nouvelle. — Ainsi un grand mouve

1. Cf. Bertaux, *Les mosaïques de Daphni*, p. 369-373.

2. Cf. les ouvrages mentionnés p. 11 et 324.

3. Cf. les ouvrages mentionnés p. 325.

4. Cf. le livre de Ficker mentionné p. 325, et pour l'iconographie des anges, outre le travail de Stuhlfauth mentionné p. 325, Wiegand, *Der Erzengel Michael*, Stuttgart, 1886, et Wulff, *Cherubim, Throne und Seraphim*, Altenburg, 1894.

5. Cf. sur tout cela Millet, *Daphni*, p. 142-147.

ment iconographique accompagne la renaissance du ix^e siècle : en même temps qu'un choix se fait entre les épisodes sacrés, les traits essentiels de chacune des compositions choisies se fixent à peu près définitivement, et des types traditionnels se constituent pour ces scènes vénérées et pour ces figures sacrées. Sans doute, dans cette œuvre de création et de coordination, tout n'est point original : bien des thèmes primitifs survivent, empruntés à l'iconographie ancienne ; beaucoup d'innovations introduites



Fig. 240. — Saints. Mosaïque de Sainte-Sophie de Kief (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

dans les gestes et les attitudes ne sont que des imitations de l'art antique ; au total pourtant, entre le ix^e et le xi^e siècle, l'art byzantin s'est presque entièrement renouvelé, avec une ingéniosité, une habileté dans le groupement des figures, un souci de l'équilibre et de l'unité, un sens naturaliste tout à fait remarquables. De grands artistes anonymes ont créé des compositions originales et élaboré des types nouveaux qui désormais resteront immuables. Assurément, après eux, le mouvement iconographique ne s'est point arrêté ; des variantes en élargiront les cadres, des innovations les transformeront. A côté de compositions, qui demeureront en quelque sorte « inextensibles », d'autres thèmes se développeront ou se restreindront par l'addition ou la suppression de personnages, de motifs ou d'accessoires ; des épisodes se dissocieront et se multiplieront ; dans

les attitudes et les gestes même, des changements s'introduiront, qui marquent une date ¹, et où l'on sent une évolution lente vers un style pittoresque, qui caractérisera au xiv^e siècle la dernière renaissance de l'art byzantin. Tout cela est incontestable, et doit être retenu. Mais si, dans cet art qu'on dit traditionnel, on ne trouve rien de tout à fait absolu, de tout à fait immuable, il est vrai cependant qu'à partir du ix^e siècle un système décoratif nouveau s'établit qui, dans ses grandes lignes, dominera désormais. Il triomphe, dès la fin du ix^e siècle, à la Nouvelle-Église et aux Saints-Apôtres ; et depuis ce moment, il impose partout sa loi, à Saint-Luc et à Sainte-Sophie de Kief, à la Nea Moni de Chios et à Daphni, dans les mosaïques vénitiennes comme dans les mosaïques siciliennes. Il inspire encore, bien des siècles plus tard, les églises de l'Athos, et ce n'est pas une médiocre preuve de la supériorité de cette école que les modèles qu'elle a fixés ou créés soient devenus désormais des types sacrés.

1. Cf. Millet, *Daphni*, p. 152-164, et *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*.

CHAPITRE V

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE. LES MOSAIQUES.

1. Classement des monuments. Mosaïques de Sainte-Sophie. Liste des mosaïques du ^x^e et du ^{xii}^e siècle. — II. Les mosaïques orientales du ^x^e siècle. Saint-Luc en Phocide, Sainte-Sophie de Kief, Nea Moni de Chios, Grotta-Ferrata, Nicée, Sainte-Sophie de Salonique, Serrès, Vatopédi, Daphni. — III. Le style des mosaïques du ^x^e siècle. Les figures isolées. Diversité des types. Diversité des influences. Les compositions. L'ordonnance. La facture. Le coloris. Évolution du style. — IV. Les mosaïques occidentales du ^x^e et du ^{xii}^e siècle. Mosaïques vénitiennes. Saint-Marc. Chronologie des mosaïques. Les mosaïques de la fin du ^x^e siècle. Les mosaïques de la Genèse. Le baptistère. Torcello. Mosaïques siciliennes. Chronologie des monuments. Cefalù. Martorana. Chapelle palatine. Monreale. Mosaïques de Bethléem. — V. Les mosaïques portatives.

I

CLASSEMENT DES MONUMENTS

*Mosaïques de Sainte-Sophie*¹. — De la grande œuvre de restauration de l'art religieux qui marque le règne de Basile I, un seul monument subsiste, assez incomplètement connu. Ce sont les mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople, que Salzenberg, vers 1850, a partiellement relevées et publiées. La grande église de Justinien avait, vers la fin du ^{ix}^e siècle, un besoin assez pressant de restauration ; le grand arc occidental surtout menaçait ruine. Basile I le consolida et le décora de mosaïques, où l'image de la Vierge portant l'enfant prit place dans un médaillon entre les deux apôtres Pierre et Paul (fig. 241). Dans le narthex, d'autre part, au tympan de la porte d'entrée, une autre mosaïque du même temps montre l'empereur, vêtu d'une riche chlamyde de soie et la tête couronnée d'un diadème de perles, se prosternant devant le Christ ; aux côtés du Sauveur, dans le champ de la mosaïque, deux médaillons d'un fort beau style représentent deux figures symbo-

1. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel*; Lethaby et Swainson, *The church of Sancta Sophia*, Londres, 1894, et l'ouvrage cité précédemment d'Antoniadis. Cf. les renseignements que donnent sur ces mosaïques les voyageurs du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e siècle (Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris, 1919, p. 71-71, 104, 152-153).

liques, la Lumière sous les traits de l'archange Michel et la Paix sous ceux de la Vierge (fig. 242).

Le ^x^e siècle continua à Sainte-Sophie l'œuvre du fondateur de la dynastie. En 989, à la suite d'un tremblement de terre, il fallut reconstruire la grande coupole, et à cette occasion, on la décora à nouveau. Au sommet, on représenta le Christ Pantocrator, assis sur l'arc-en-ciel, se détachant sur un fond d'or ; aux pendentifs, on plaça



Fig. 241. — La Madone. Mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople (d'après Salzenberg).

quatre chérubins de proportions colossales, qu'on entrevoit encore aujourd'hui sous le badigeon qui les couvre ; sur les murs inscrits dans les grands arcs latéraux, prirent place, entre les fenêtres, des prophètes, et plus bas, sous des arcades, les grands docteurs de l'Église. A l'abside, enfin, trôna la Madone tenant l'enfant entre ses bras. C'était, autant qu'on peut l'entrevoir, l'ordonnance conforme à la nouvelle formule iconographique et l'habituelle hiérarchie

des puissances du monde intelligible. Les scènes du cycle évangélique se déroulaient peut-être aux voûtes du gynécée, où Salzenberg a retrouvé des restes de la Pentecôte ¹. Le ^{xi}^e siècle, à son tour, travailla à la Grande Église. En 1028, sur l'arc oriental, Romain Argyre fit représenter le thème de l'Hétimasie, entre la Vierge et le Prodomé. D'autres empereurs encore mirent la main à cette grande œuvre de décoration. Les frères Fossati, dans des dessins malheureusement introuvables, avaient relevé les images d'Alexandre, frère de Léon VI, de Constantin Monomaque et de Zoé, de plusieurs des Comnènes, et enfin de Jean Paléologue. Mais ce vaste

1. Les voyageurs du ^{xv}^e siècle rapportent que des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament étaient représentées en mosaïques sur les murs (Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant* (p. 71-72, 104.)

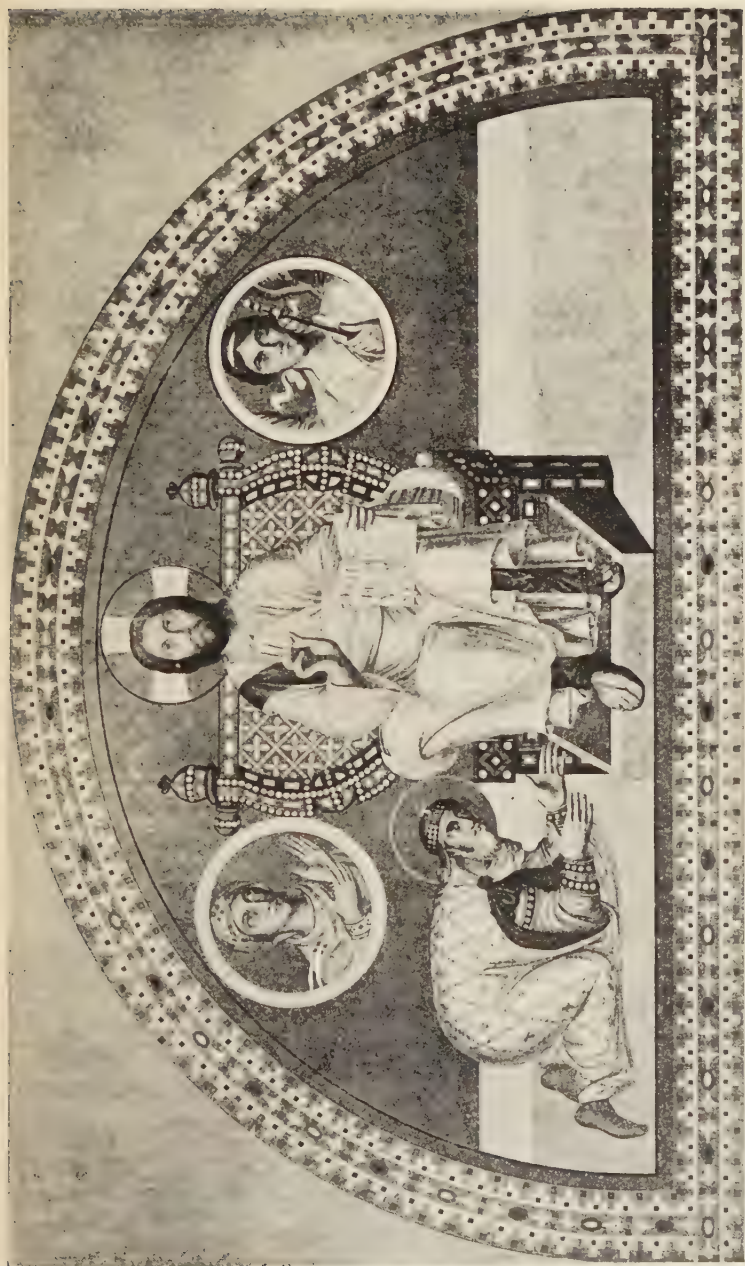


Fig. 242. — Le Christ Pantocrator. Mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople (d'après Salzenberg).

ensemble, qui ne nous est parvenu que d'une façon très fragmentaire, ne donne qu'une idée assez insuffisante de l'ordonnance décorative et de l'art de la période macédonienne ; et les autres édifices sacrés, que les empereurs du ^{x^e}, du ^{xi^e} et du ^{xii^e} siècle élevèrent dans la capitale et parèrent de mosaïques, l'église que Léon VI édifia au Palais-Sacré en l'honneur de saint Démétrius, la Peribleptos que bâtit Romain Argyre, Saint-Georges des Manganes que construisit Constantin Monomaque, ne nous sont plus connus que par le témoignage des historiens ¹.

C'est donc en dehors de Constantinople, dans quelques églises de province, et en dehors même des limites de l'ancien empire byzantin qu'il faut chercher aujourd'hui les monuments de l'art qui se manifesta entre le ^{x^e} et le ^{xi^e} siècle. En effet, dans les contrées que des liens religieux rattachaient au patriarchat de Constantinople, dans celles qui se trouvaient placées sous la vassalité politique de l'empire ou qui subissaient l'influence intellectuelle de sa brillante civilisation, l'art byzantin fleurit comme en pleine terre. La Russie du ^{xi^e} siècle, la Venise du ^{xi^e} et du ^{xii^e}, la Sicile normande du ^{xii^e} s'inspirèrent dans la décoration de leurs édifices sacrés des modèles que leur fournissait l'Orient grec, et leurs monuments, admirablement conservés, nous donnent, comme on l'a remarqué, pour la période qui nous occupe, « l'impression la plus riche et la plus pleine, sinon la plus forte et la plus profonde, du génie artistique de Byzance ² ».

Liste des mosaïques du XI^e et du XII^e siècle. — Pour le ^{xi^e} siècle, l'Orient proprement dit nous a conservé quatre grands ensembles, d'une importance considérable et d'un très vif intérêt. Ce sont les mosaïques de Saint-Luc en Phocide (commencement du ^{xi^e} siècle), de Sainte-Sophie de Kief (vers 1040), de la Nea Moni de Chios (milieu du ^{xi^e} siècle), et de l'église de Daphni près d'Athènes (fin du ^{xi^e} siècle). A ces grands ensembles il faut joindre un certain nombre de décorations fragmentaires. Ce sont, dans l'ordre chronologique, les mosaïques de l'arc triomphal de Grottaferrata, près de Rome (vers 1025), celles de l'église de la Dormition à Nicée

1. Au baptistère de Sainte-Sophie, des mosaïques, antérieures à l'an 1200, représentaient le baptême du Christ : elles étaient l'œuvre d'un certain Paul (Ebersolt, *Constantinople byzantine*, p. 35-36, 167) ; on les voyait encore à la fin du ^{xvi^e} siècle. Sur les peintures de la Peribleptos (scènes évangéliques, vie de la Vierge, saints, portraits impériaux), *ibid.*, 116, 123, 140. Sur les mosaïques du Pantocrator (cycle évangélique), *ibid.*, 133, 184.

2. Millet, *Art byz.*, p. 198.

(milieu xi^e siècle), dont une partie est même de date plus ancienne, celles de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique (milieu du xi^e siècle), de la métropole de Serrès en Macédoine et du catholicon de Vatopédi à l'Athos, qui toutes deux datent de la fin du xi^e siècle. A la même époque appartiennent les mosaïques de Torcello (les apôtres de l'abside étant plus anciens), de Murano, de Saint-Just de Trieste, et une grande partie de la magnifique décoration de Saint-Marc de Venise; du xii^e siècle datent, à l'autre extrémité de l'Italie, les mosaïques siciliennes qui parent les églises de Cefalù, de la Martorana, de la Chapelle palatine à Palerme, et le formidable ensemble décoratif qui se développe aux murailles de la cathédrale de Monreale. Il y faut joindre, en Syrie, les mosaïques de l'église de Bethléem (vers 1169), qui attestent l'expansion magnifique qu'en Orient comme en Occident l'art byzantin eut entre le x^e et le xii^e siècle. Ce sont ces monuments divers qu'il nous faut analyser brièvement, pour en dégager les caractères généraux et les traits significatifs de l'art de cette période.

II

LES MOSAÏQUES ORIENTALES DU XI^e SIÈCLE

Saint-Luc en Phocide ¹. — Dans une vallée retirée de la Phocide, au pied des dernières pentes de l'Hélicon, s'élève, dans un paysage tranquille et charmant, le monastère d'Hosios Loukas. Ses deux églises, consacrées sous le vocable de Saint-Luc et de la Theotokos, datent du premier quart du xi^e siècle, et peuvent compter parmi les monuments les plus intéressants de l'art byzantin de ce temps (fig. 210). La plus grande des deux surtout, celle qui est dédiée à saint Luc, constitue une des œuvres les plus complètes et les plus remarquables que l'art grec du moyen âge nous ait léguées. « C'est, dit un vieux voyageur, la plus belle église que j'aie vue dans toute la Grèce, après Sainte-Sophie de Constantinople » : et, en effet, avec sa somptueuse décoration de marbres

1. Diehl, *L'église et les mosaïques de Saint-Luc en Phocide*, Paris, 1889; *Mosaïques byzantines de Saint-Luc* (Mon. Piot, III, 1897); Schultz et Barnsley, *The monastery of Saint-Luke of Stiris in Phokis*, Londres, 1901; Diehl, *Études byzantines*, Paris, 1905; Th. Schmidt, *Les mosaïques du monastère de Saint-Luc* (en russe) Kharkof, 1914, qui date ces ouvrages de la première moitié du xii^e siècle.

multicolores que coupent, d'étage en étage, de larges cordons de marbre blanc sculpté, avec son magnifique pavement de jaspe et de porphyre, avec son iconostase finement ciselé, où sur un fond bleu pâle se détachent en traits d'or les fleurs, les étoiles et les arabesques de la sculpture, avec l'éclatante parure surtout de ses mosaïques à fond d'or, l'effet d'ensemble qu'elle produit est d'une harmonieuse et saisissante beauté. Et ce qui en accroît encore l'intérêt, ce qui en fait un monument presque unique, c'est que cette église byzantine nous est parvenue presque intacte, épargnée à la fois par le temps et les restaurateurs.

L'ordonnance générale de la décoration est conforme aux règles que nous avons exposées.

A la coupoletrône le Pantocrator, autour duquel, dans une bande concentrique, se groupent les archanges, parmi lesquels ont pris place la Vierge et le Prodrôme. Une deuxième zone comprend seize prophètes, debout entre les fenêtres du tambour. De cette partie de la décoration, que Didron vit encore en 1839, il ne reste presque plus rien aujourd'hui.

A la conque de la grande abside, la Madone, assise sur un trône, présente à l'adoration des fidèles le Christ enfant, en tunique d'or (fig. 232). Au-dessus de l'autel, dans la petite coupole surbaissée qui couvre le sanctuaire, les apôtres, rangés en cercle, reçoivent l'inspiration du Saint-Esprit, symbolisé par une colombe posée sur le trône de l'Hétimasie : dans les pendentifs des hommes en costume bariolé, représentant les tribus (φυλᾱί) et les langues (γλῶσσαι), complètent le mystère de la Pentecôte. A la courbe de la grande arcade, veillent les archanges Michel et Gabriel. Aux niches latérales et aux arcades de l'abside, se rangent les évêques et les docteurs qui, pour la plupart, ont quitté le monde sensible de l'église pour passer dans le monde intelligible du sanctuaire. Dans la petite abside latérale de gauche, sont figurés les deux épisodes bibliques de Daniel entre les lions et des trois enfants dans la fournaise.

Dans l'église enfin, sur tout le pourtour de l'édifice, s'aligne la foule des saints, martyrs et ascètes, héros de l'Église et du cloître, proposés comme des exemples à l'admiration et au respect de leurs successeurs. Parmi ces calmes et immobiles figures, à l'attitude recueillie et grave, aux traits sévères et durs, qui ne diffèrent guère que par l'âge, la forme et la couleur de la barbe ou des cheveux, quelques personnages pourtant frappent par un accent plus individuel. Voici saint Jean le Calybite, visage maigre et ascétique,

aux cheveux roux coupés court, dont l'expression respire une singulière énergie ; voici, aux quatre niches creusées au rentrant des maîtres piliers, les grands évêques de l'Église orientale, Basile et Jean Chrysostome, Grégoire de Nazianze et Nicolas, figures rayonnantes de personnalité et de vie intense. Ailleurs, c'est un saint



Fig. 243. — L'Anastasis. Mosaïque de Saint-Luc (Coll. Hautes Études, B. 256).

imberbe, d'une fière et juvénile beauté, d'une grâce encore tout antique (fig. 193). Mais c'est surtout dans quelques saints de date plus moderne, presque contemporains de l'artiste qui exécuta ces mosaïques, que se manifeste l'effort pour retrouver le détail pittoresque et réel, pour tracer une image individuelle et caractéristique. Les figures de saint Nikon le pénitent, qui vivait à Sparte vers la fin du x^e siècle, et de saint Luc le Gournikiote (fig. 194), sont de véritables portraits que l'artiste a traités avec un souci évident de l'observation naturaliste ; il en est de même de la belle mosaïque qui représente le patron du monastère, la tête encapuchonnée d'une cagoule

bleue à bande d'or, appelant d'un geste de prière la bénédiction divine sur son œuvre.

Parmi ces saints, un groupe occupe une place d'honneur : ce sont les saints guerriers (fig. 253) qui, avec les archanges, montent une garde d'honneur à la courbe des grands arcs. Mais, outre les saints, de plus grands personnages, le Christ, la Vierge, les archanges, occupent la voûte des bras latéraux de la croix ; et de même, dans le narthex, aux bustes de saints et de saintes décorant la courbe des voûtes et le tympan des arcades se joignent les calmes figures des douze apôtres debout, et parmi eux, au tympan de la porte royale, apparaît, comme à Sainte-Sophie, le buste colossal du Christ dans sa hautaine et sévère majesté, s'offrant aux hommages des fidèles, auxquels il apporte « la lumière de vie ».

Les compositions sont peu nombreuses dans cette décoration, et l'exécution en est souvent assez maladroite et rude. Aux trompes d'angle sont placées les quatre premières des grandes fêtes, Annonciation (aujourd'hui détruite), Nativité, Présentation, Baptême. Le cycle s'achève dans le narthex par la Crucifixion et l'Anastasis (fig. 243), qu'accompagnent, dans les niches des murs latéraux, le Lavement des pieds et l'Incrédulité de Thomas.

Tel est cet ensemble, de valeur assez inégale. Les gestes y sont souvent gauches, ou inutilement maniérés ; les attitudes raides et compassées manquent parfois de naturel et de vie ; les groupes qui forment la composition restent un peu compacts et denses ; les types sont en général d'une extrême uniformité. Malgré ces imperfections, un grand souffle d'art traverse parfois ces images : on y trouve un modelé juste et fin, de belles draperies, de nobles attitudes, un souci réel de la ligne décorative, de l'harmonieuse répartition des masses, des morceaux d'un faire large et vigoureux. Le coloris surtout y est admirable, éclatant et lumineux, atténuant les faiblesses, masquant les incorrections, harmonisant toutes choses dans sa chaude lumière d'or. Proches parentes des miniatures qui illustrent le fameux *Ménologe* de Basile II, les mosaïques de Saint-Luc caractérisent assez bien cet art du début du xi^e siècle, qui déjà commence à se fixer, sans abdiquer pourtant toute recherche d'originalité, et elles en montrent fortement les qualités éminentes, par lesquelles la décoration de cette petite église provinciale n'est point indigne d'être comparée à une œuvre exécutée à Constantinople, et pour un empereur.

*Sainte-Sophie de Kief*¹. — La conversion de Vladimir, grand-prince de Kief, en l'année 989, avait fait entrer la Russie dans l'orbite de la civilisation byzantine. Ce furent des architectes grecs qui bâtirent les premières églises de la capitale russe, des peintres grecs qui les décorèrent, des prêtres grecs qui y célébrèrent la liturgie orthodoxe, des maîtres grecs qui instruisirent les enfants dans la nouvelle religion. Ce fut Byzance qui, en lui apportant l'idée de l'État, les règles de la législation, la prospérité commerciale, la littérature et l'art, fit vraiment de la Russie du xi^e siècle un état européen. Le fils de Vladimir, Jaroslav (1015-1054), acheva l'œuvre paternelle. Grand bâtisseur, il voulut que sa capitale de Kief devint la rivale de Constantinople. Il voulut que, comme Byzance, elle eût sa Porte d'or et sa Sainte-Sophie; il la peupla de monastères et d'églises, qu'il para de toutes les splendeurs de l'art byzantin; et Kief, la ville sainte, la ville aux quatre cents églises, la ville prodigieusement riche aussi, mérita que l'admiration des contemporains la proclamât « l'émule de Constantinople et le plus bel ornement du monde grec » *aemula sceptri Constantinopolitani et clarissimum decus Graeciae*. Aujourd'hui encore, plusieurs de ses monuments évoquent le souvenir de ces splendeurs passées : Saint-Cyrille, Saint-Michel aux têtes d'or, Sainte-Sophie surtout, fondée en 1037 par Jaroslav sur le champ de bataille où, l'année précédente, il avait vaincu les Petchenègues, et qui est, par sa riche décoration de mosaïques et de fresques, retrouvées en 1843 sous le badigeon, une des merveilles de l'art byzantin.

Pourtant, malgré son nom, Sainte-Sophie de Kief ne rappelle que de loin l'église de Justinien. De dimensions plus petites (elle ne mesure que 36 mètres sur 53, de proportions moins élevées (elle a 40 mètres de hauteur seulement), elle ne produit point la puissante impression d'ensemble que donne la Grande Église. Le plan d'ailleurs en est assez différent; huit nefs secondaires se développent parallèlement à la nef principale, terminées par autant de chapelles accrochées aux flancs de l'édifice; une multitude de piliers encombrant le monument et en obscurcissent les dispositions. Mais

1. *La cathédrale de Sainte-Sophie de Kief*, publiée par la Société impériale russe d'archéologie, Pétersbourg, 1871-1887 : Ainalof et Rjedin, *La cathédrale de Sainte-Sophie de Kief*, Pétersbourg, 1889 (russe); Kondakof et Tolstoï, *Antiquités russes*, t. IV, Pétersbourg, 1891 (russe); Schmidt, *La basilique de Sainte-Sophie de Kief*, Moscou, 1914, où les mosaïques sont, comme celles de Saint-Luc, attribuées au xii^e siècle.

la décoration, en revanche, est purement byzantine: tout y est grec, les sujets représentés, les inscriptions qui les accompagnent, le type des figures comme le style des compositions. Sur « le mur indestructible », qui subsiste tel que le bâtit Jaroslav, les mosaïques, malgré les restaurations, constituent une œuvre admirable de l'art du XI^{e} siècle.

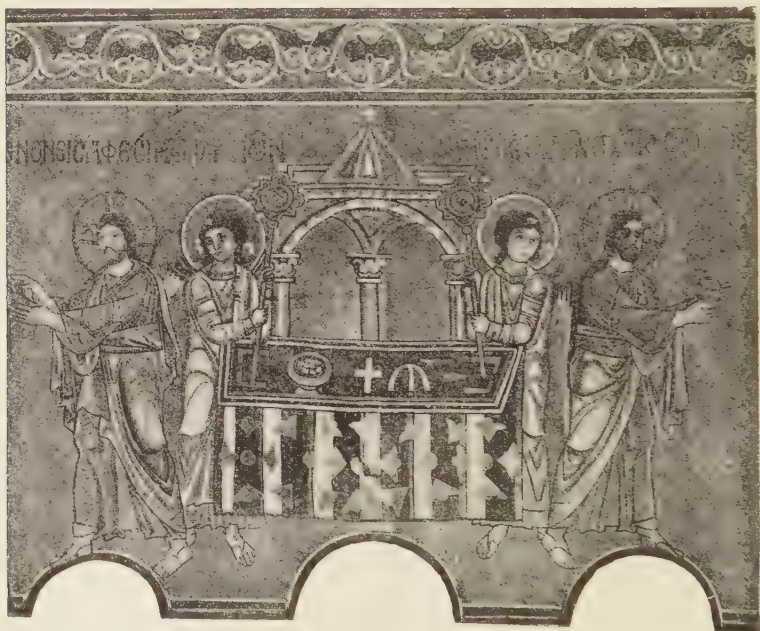


Fig. 244. — Communion des Apôtres. Mosaïque de Sainte-Sophie de Kief (d'après Kondakof, *Rousskii Drevnost*).

Ici encore, l'ordonnance générale est conforme, dans ses grandes lignes, à celle que nous avons fait connaître: le dispositif de la Nouvelle-Église s'y combine avec celui des Saints-Apôtres. Au coupole, dans un cercle qui s'irise des couleurs de l'arc-en-ciel, le Pantocrator apparaît (fig. 231), escorté de quatre archanges qui occupent une première zone, tandis que, dans une seconde zone, les douze apôtres, témoins de la parole du Sauveur, s'alignent autour du maître divin. Aux pendentifs prennent place les quatre évangélistes, et à la courbe des quatre grands arcs qui portent la coupole, quatre séries de dix médaillons représentent les « Quarante martyrs ».

A l'abside, se dresse, dans l'attitude de l'orante, une Madone colossale de près de cinq mètres de hauteur, image de l'Église chrétienne, dont une inscription proclame l'éternité : « Dieu, dit ce texte, est au milieu d'elle, et elle ne sera pas ébranlée. » Au-dessus de la Vierge, est représenté le thème de la Déisis ; au-dessous, dans l'hé-



Fig. 245. — Communion des Apôtres. Mosaïque de Sainte-Sophie de Kief (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

micycle de l'abside, se déroule la belle composition de la Communion des Apôtres (fig. 244 et 245). Aux côtés de la sainte table, que couvre un haut ciborium, le Christ figuré deux fois, escorté de deux anges, donne le pain et le vin à deux chœurs symétriques de six apôtres qui s'approchent de lui processionnellement. A leur suite, complétant la signification eucharistique de la composition, s'avancent les grands prêtres, Aaron et Melchisédech, prédécesseurs et figures du Christ, et au-dessous sont rangés des évêques et des diacres, représentants et successeurs des apôtres fig. 240'.

Dans l'église, avec la foule des saints, répartis au gré des néces-

sités décoratives, le cycle évangélique se déroule dans les deux branches nord et sud de la croix. Il représente surtout les épisodes de la Passion. Isolée de cette série de compositions et sans lien



Fig. 246. — La Vierge. Mosaïque de Sainte-Sophie de Kief.

saisissable avec elles, l'Annonciation occupe les deux piliers de l'arc triomphal, près de l'entrée du sanctuaire, l'ange au pilier de gauche, la Madone à celui de droite (fig. 246). C'est une disposition qu'on retrouve dès le ^x^e siècle au catholicon de Vatopédi, et qui fera fortune dans les églises du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle.

Par le style, les mosaïques de Sainte-Sophie de Kief prennent place entre Saint-Luc et Daphni. On y voit, dans les figures, s'accroître les traits de ce type nouveau que le ^x^e siècle met à la mode ; on y reconnaît, dans les draperies, les procédés de cet art plus varié, plus souple, plus pittoresque, que Daphni portera à leur point de perfection, mais qui sont ici réalisés avec une exécution plus simple encore et plus raide. Le coloris, généralement clair, se relève déjà pourtant d'ombres plus profondes qu'à Saint-Luc, et mêle aux draperies blanches quelques notes plus vigoureuses, en faisant, par exemple dans l'Eucharistie, les tuniques plus foncées que les manteaux. Les chairs, comme à

Saint-Luc, sont encore modelées en brun. Dans l'évolution qui s'accomplit dans l'art byzantin entre le ^x^e et le ^{xii}^e siècle, Sainte-Sophie de Kief marque donc une étape intéressante : le style nouveau, qui apparaît encore faiblement à Saint-Luc, s'y annonce mieux par quelques traits déjà caractéristiques.

La décoration de Sainte-Sophie se complète par de nombreuses fresques qui couvrent les parois et les voûtes du complexe édifice, et qui datent également du *xⁱ* siècle. Les unes se trouvent dans les chapelles latérales, où elles racontent la vie des personnages, saint Georges, saint Pierre, saint Michel, à qui ces chapelles sont consacrées. Ailleurs ce sont des scènes de l'Ancien Testament, et, dans l'église, à côté de la série des saints, les épisodes de la vie du Christ. Certains traits rappellent encore les décorations du *vi^e* siècle : ainsi, aux voûtes d'arête, l'étoile à huit branches entre quatre médaillons d'archanges ou de chérubins ; d'autres, au contraire, sont caractéristiques du *xⁱ* siècle, comme le cycle de la Vierge qui figure au diaconicon.

De bonne heure, on le sait, la Vierge avait tenu une grande place dans les préoccupations religieuses des Byzantins ; dès le *vi^e* et le *vii^e* siècle, les églises et les fêtes se multipliaient en son honneur : elle était la patronne et la protectrice attitrée de la monarchie. Pourtant, c'est à partir de l'époque des iconoclastes surtout qu'elle devint l'objet d'une vénération universelle, tendre et profonde. On vit alors toute une littérature éclore en son honneur, homélies, chants liturgiques, etc., et une vogue extraordinaire s'attacher aux récits apocryphes qui racontaient sa vie. Naturellement le cycle de la Madone pénétra dans l'art aussi : il se développa au *xi^e* siècle, avec une ampleur toujours croissante, dans les manuscrits comme aux murs des églises. C'est à Sainte-Sophie de Kief qu'il apparaît pour la première fois, largement traité en un grand nombre d'épisodes, dont la matière fut fournie par l'évangile de la Nativité. Plusieurs, comme la Présentation au temple (fig. 247) ou les Fiançailles, sont d'une extrême élégance.

Une autre série de fresques enfin, fort curieuses, nous laisse entrevoir tout un côté évanoui de l'art byzantin, cette peinture profane dont les textes conservent la mémoire, mais dont les monuments ont à peu près tous disparu. Dans l'escalier des tours qui mènent aux galeries supérieures de Sainte-Sophie, des scènes variées, qui ne comprennent pas moins de 130 figures, représentent, avec un réalisme et un pittoresque extrêmes, la vie de cour byzantine, son cérémonial, ses plaisirs et ses fêtes. On y voit l'empereur assis dans sa loge à l'hippodrome, et l'impératrice assistant aux jeux dans la galerie qui lui est réservée ; on y voit les courses du cirque, les cochers prêts à se lancer dans l'arène, et les chasses, où les fauves sont poursuivis par des hommes à pied et à cheval ; ailleurs ce sont

d'autres épisodes, où les histrions de l'hippodrome dansent, jouent de la musique, font des tours d'acrobates et de bateleurs. Une de ces représentations est particulièrement curieuse : c'est celle du jeu gothique qui, tous les ans, aux grandes fêtes de Noël, était dansé au palais impérial par des figurants vêtus de peaux de bêtes, masqués, portant des verges et des boucliers, avec un accompagnement de chants barbares et singuliers. Ces fêtes d'allure toute païenne duraient douze jours entiers, et l'on sait que les souverains



Fig. 247. — Présentation de la Vierge.
Fresque de Sainte-Sophie de Kief
(d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

et ambassadeurs étrangers qui venaient à Byzance étaient fort charmés de ces étranges divertissements. Il n'est donc point étonnant que le prince Iaroslav en ait voulu conserver le souvenir, et ce caprice nous a valu une des plus curieuses décorations de l'art byzantin.

*Nea Moni de Chios*¹. —

Les mosaïques de la Nea Moni à Chios, qui datent du milieu du ^x^e siècle, constituent un troisième ensemble,

malheureusement assez endommagé à la suite du tremblement de terre de 1881, intéressant pourtant, si l'on considère que cette église fut construite et décorée par ordre d'un empereur, et probablement par des artistes venus de Constantinople. L'ordonnance, conforme au type accoutumé, combine assez heureusement les dispositions que l'on rencontre à la Nouvelle-Église, à Sainte-Sophie, à Saint-Luc et à Daphni. Au centre de la coupole, aujourd'hui détruite, était figuré le Pantocrator ; autour de lui, douze anges étaient debout, en costume d'apparat. A la base de la coupole, dans des médaillons, les apôtres en buste sont représentés ; dans les huit petits pendentifs, sont assis les quatre évangélistes (deux d'entre eux sont complètement détruits, auxquels s'adjoignent, comme à Sainte-Sophie, quatre figures de chérubins et de séraphins. A l'abside, la Vierge orante est debout, flanquée,

1. Strzygowski, *Nea Moni auf Chios* (BZ., V, 1896) ; Th. Schmidt, *Η Νέα μονή Χίου* (I. I. R., t. XVII).

dans les deux absidioles, des archanges Michel et Gabriel. Enfin, dans l'église et le narthex, se déroule le cycle des grandes fêtes. Huit d'entre elles, les plus importantes, occupent les quatre trompes et les quatre niches ménagées au-dessus des quatre extrémités de la croix : elles se succèdent de gauche à droite, de l'Annonciation à la Descente aux limbes ; sept d'entre elles sont assez bien conservées : la Nativité est détruite. Dans le narthex, quatre autres fêtes, Lazare, Entrée à Jérusalem, Ascension, Pentecôte, remplissent deux panneaux du mur oriental et deux voûtes. Aux panneaux des extrémités, sont représentées deux scènes accessoires, le Lavement des pieds, comme à Saint-Luc, et une composition où Strzygowski veut reconnaître le Christ prêchant, mais où il faut voir plutôt Jésus priant à Gethsémané.

Les figures isolées tiennent peu de place dans cette décoration : on ne les trouve que dans le narthex. Au-dessus de la porte d'entrée, on voit les restes d'un buste colossal du Christ ; dans la petite coupole qui couvre le carré en avant de cette porte, la Vierge orante, dans un médaillon, est entourée de huit saints guerriers, placés sous des arcades. Sur le mur occidental enfin, les prophètes Daniel et Isaïe et quatre saints stylites occupent les côtés de la porte et des deux fenêtres.

Les mosaïques de la Nea Moni font apparaître plus nettement encore que les précédentes le style nouveau dont nous avons signalé déjà les innovations caractéristiques ; par le caractère plus élégant du dessin, la recherche de l'effet pittoresque, la richesse plus éclatante du coloris, elles annoncent le chef-d'œuvre que réaliseront les mosaïstes de Daphni à la fin du ^x^e siècle. Mais, avant d'analyser ce dernier ensemble, le plus remarquable assurément par l'originalité de l'invention et la réelle beauté de l'exécution qu'ait produit le moyen âge byzantin, il faut passer brièvement en revue quelques décorations du même temps, conçues dans le même esprit, mais dont il ne subsiste que des fragments.

Grotta-Ferrata ¹. — L'abbaye basilienne de Grotta-Ferrata, près de Rome, conserve deux morceaux décoratifs qui datent du ^x^e siècle. Sur l'arc triomphal de l'église, consacrée en 1025, est représentée la Pentecôte, où déjà les draperies blanches des apôtres se colorent de quelques notes plus foncées. Au tympan de la porte

1. Frothingham, *Les mosaïques de Grottaferrata* (Gaz. archéol., 1883) ; Berthaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 304 suiv. ; Baumstark, *Il mosaico degli apostoli nella chiesa di Grottaferrata* (OCh. IV, 1904).

d'entrée, d'autre part, une autre mosaïque figure la Déisis, où un higoumène du monastère apparaît aux pieds des personnages divins ; ce panneau date probablement de la fin du ^x^e siècle, comme semblent l'indiquer la variété et la recherche du coloris. Les deux



Fig. 248. — Madone orante. Mosaïque de Nicée (Phot. Wulff).

œuvres, en tout cas, quoique perdues dans une région assez incomplètement soumise, ou le verra, à l'influence byzantine, sont, comme il est naturel au reste dans ce couvent tout oriental, de style purement grec.

Nicée ¹. — A Nicée, la petite église de la Dormition possède

1. Diehl, *Mosaïques byzantines de Nicée* (BZ., I, 1892) ; Wulff, *Die Koimesis-kirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strasbourg, 1903 ; Diehl, *Études byzantines* ; Grégoire, *Le véritable nom de l'église de la Κοίμησις à Nicée* (Revue de l'Instruction publique en Belgique, t. 51 (1908), et le travail de Schmidt dans les Izv. de l'Institut russe de CP, t. XVII. Cf. Strzygowski, *Maria orans* (RQ., 1893).

également une double série de mosaïques. A l'abside, sur un fond d'or, la madone est debout, enveloppée toute entière d'un grand manteau bleu sombre et serrant à deux mains, sur sa poitrine, le Christ enfant en tunique dorée. A la courbe du grand arc qui précède l'abside, le trône de l'Hétimasie figure au sommet de la voûte, et de chaque côté, sur les retombées de l'arcade, deux anges aux grandes ailes blanches, tout resplendissants de pourpre et d'or, tiennent le globe d'une main et de l'autre élèvent une haste d'or, au haut de laquelle une tablette porte l'acclamation du Trisagion. Des inscriptions les désignent comme quatre des puissances célestes, que la liturgie met en étroit rapport avec le mystère de l'Eucharistie. Ainsi, comme toujours, cette décoration a son intention symbolique et sa forte unité. La date malheureusement en reste assez incertaine. La construction de l'église semble remonter à la fin du VIII^e ou au commencement du IX^e siècle, et il se peut bien que les mosaïques soient contemporaines de la construction ¹. Une inscription assez obscure paraît désigner comme l'auteur de cette décoration un certain Naukratios, d'ailleurs inconnu : en tout cas, malgré l'allongement déjà caractéristique des figures, l'œuvre est belle et produit une assez forte impression.

Les mosaïques qui décorent le narthex appartiennent au contraire certainement au milieu du XI^e siècle, et le grand hétériarque Nicéphore, qui les fit exécuter, vivait sans doute sous Constantin X (1059-1067). A la coupole surbaissée qui précède la porte d'entrée, autour d'une croix d'or à huit branches, les quatre évangélistes sont assis dans les pendentifs, séparés par quatre médaillons représentant le Christ, la Vierge et deux saints. Au tympan de la porte, la Vierge orante est figurée à mi-corps, harmonieusement drapée d'un manteau violet liséré d'or ; le morceau, d'un beau style simple et grave, d'une exécution sobre et ferme, rappelle de façon frappante la Madone de Torcello et la Panagia qui décore la pierre gravée de Nicéphore Botaniatè (fig. 248).

Sainte-Sophie de Salonique. — C'est de la même époque environ (milieu du XI^e siècle) que date la belle décoration de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique, où est représentée l'Ascension ²

1. Il semble qu'à l'abside la Madone recouvre un décor plus ancien, formé par une grande croix dressée sur un tabouret, c'est-à-dire le motif que l'on trouve à Sainte-Irène et à Sainte-Sophie de Salonique.

2. Sur ce monument, dont la date a été fort discutée en ces dernières années, cf. Diehl et Le Tourneau, *Les mosaïques de Sainte-Sophie de Salonique*

(fig. 249). Au centre, le Pantocrator, assis sur l'arc-en-ciel, trône dans un médaillon circulaire soutenu par deux anges. Dans la bande circulaire s'enlève, sur un fond d'or, la Vierge orante, flan-



Fig. 249. — Salonique. Sainte-Sophie. Mosaïques de la coupole
(Phot. Le Tourneau).

quée de deux anges et accompagnée des douze apôtres ; des arbres séparent ces divers personnages. La gamme des couleurs n'est point fort variée ; seule, la Madone, en robe violette, tranche en vigueur sur les draperies d'un blanc grisâtre, dont les apôtres sont uni-

(Monuments Piot, t. XVI, 1909). On y trouvera l'indication bibliographique des articles de Kurth, Rjedin, Smirnof, Strzygowski et Wulff relatifs à la question. Cf. Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, p. 141-147.

formément vêtus. Mais l'exécution est d'un art très savant. Les figures sont construites avec une habileté remarquable pour que, vues du sol, elles aient les proportions exactes de la vie ; l'étude des formes atteste de réelles connaissances anatomiques ; le modelé, obtenu au moyen d'ombres vertes, est d'une délicatesse, le dessin d'une rectitude, les mouvements d'une hardiesse et d'une variété, les visages d'une expression tout à fait remarquables



Fig. 250. — La Déisis. Mosaïque de Vatopédi (Coll. Hautes Études, C. 168).

Sans doute, quelques attitudes sont d'un art un peu tourmenté et maniéré : mais le travail est partout d'une finesse étonnante et l'ensemble extrêmement harmonieux. Seul le Pantocrator est d'un art tout différent, et si visiblement inférieur qu'il ne saurait être du même temps que le reste de l'œuvre. Tout porte à croire qu'il faisait partie de la décoration la plus ancienne de la coupole, à laquelle se rapporte aussi l'inscription fragmentaire et tant discutée où se lit le nom de l'archevêque Paul ¹. Comme elle, il date pro-

1. Cf. sur cette question de date mon mémoire cité plus haut, où j'ai signalé les constatations faites sur place qui justifient mon opinion. Je dois noter toutefois que, contrairement à ce que j'ai affirmé, le visage du Pantocrator, comme celui des autres personnages, est modelé au moyen d'ombres vertes. Il y a là quelque chose de troublant, qui ne saurait valoir pourtant contre la

blement du ^{vii}^e siècle, tandis que la Madone, les anges et les apôtres, fort étroitement apparentés du reste aux figures qu'on trouve, dans la même scène de l'Ascension, à l'une des coupoles de Saint-Marc de Venise, appartiennent sans doute à la première moitié du ^{xi}^e siècle.

*Serrès*¹. — Dans la métropole de Serrès en Macédoine, à la courbe de l'abside, la Communion des Apôtres est représentée de la même manière qu'à Sainte-Sophie de Kief. Malgré l'incendie de 1849, qui a fort endommagé cette décoration, on voit que l'artiste s'était efforcé, pour éviter la monotonie inévitable de la composition, de donner aux apôtres des attitudes variées, et qu'il avait su, par le traitement des vêtements comme par la vérité des poses, introduire dans son œuvre un profond sentiment de vie. Les traits caractéristiques des visages, le goût du coloris brillant, la ferme élégance du dessin rapprochent ces mosaïques de celles de Daphni et permettent de les attribuer à la fin du ^{xi}^e siècle (fig. 234).

*Vatopédi*². — C'est de la même époque que datent les mosaïques du catholicon de Vatopédi. Les deux personnages de l'Annonciation y figurent, comme à Kief, se faisant face aux deux piliers du sanctuaire, et une seconde fois aux côtés de la porte royale. Au tympan de cette porte, comme à Grotta-Ferrata, est représentée la Déisis, symbole du Jugement dernier (fig. 250). Enfin, à Kief, dans l'église de Saint-Michel, qui date de 1108, la Communion des Apôtres décore, comme à Sainte-Sophie et à Serrès, l'hémicycle de l'abside. Toutes ces œuvres, auxquelles on pourrait joindre les mosaïques de Saint-Marc et de Trieste, dont il sera question plus loin, sont étroitement apparentées au grand ensemble décoratif dont il reste à parler maintenant, aux mosaïques de Daphni près d'Athènes.

*Daphni*³. — Le long de l'antique voie sacrée qui menait d'Athènes à Éléusis, à l'endroit où la route franchit par un étroit défilé les derniers contreforts du Parnès, s'élève, dans un site ombreux et char-

différence éclatante du style et du dessin. Ainalof (Viz. Vrem. 1908, p. 535 et suiv.), pense, à tort selon moi, que les mosaïques de la coupole sont, comme celles de l'abside, du ^{ix}^e siècle.

1. Perdrizet et Chesnay, *La métropole de Serrès* (Mon. Piot, X, 1904).

2. Bayet, *Mémoire sur une mission au Mont-Athos* (Arch. des Missions, 1876 ; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 (russe), p. 100 suiv., les attribue au ^{xiii}^e ou ^{xiv}^e siècle.

3. Millet, *Le Monastère de Daphni*, Paris, 1899. Cf. Lampakis, *Χριστιανική αρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου*, Athènes, 1889, et *Ἡ μονὴ Δαφνίου μετὰ τὰς ἐπισκευάς*, Athènes, 1899.

mant, la petite église monastique de Daphni. L'édifice actuel date du milieu du ^x^e siècle ; longtemps laissé à l'abandon, il a, en outre, fort



Fig. 251. — L'entrée du Christ à Jérusalem. Mosaïque de Daphni
(Coll. Hautes Études, B. 333).

souffert des tremblements de terre, qui ont assez sérieusement endommagé les belles mosaïques qui décorent le monument. Restaurées entre 1889 et 1894, peut-être avec un zèle excessif qui les fit briller d'une

trop fraîche nouveauté, ces mosaïques, qui datent de la fin du ^x^e siècle, peuvent compter parmi ce que l'art byzantin nous a laissé de plus parfait. « Des mosaïques contemporaines, écrit M. Millet, Daphni se distingue par une supériorité très prononcée, par la variété, la souplesse, l'élégance du dessin, la finesse du modelé, la richesse du coloris, enfin, dans les compositions, par une véritable invention aussi bien pour les gestes que pour l'interprétation des thèmes et la disposition des lignes et des masses. La réelle beauté de ces mosaïques est un phénomène surprenant ¹. »

L'ordonnance de cette décoration ressemble fort à celle de Saint-Luc, que Daphni rappelle au reste par son plan et sa structure. A la coupole, dans un large champ d'or, un buste colossal du Pantocrator occupe tout le sommet de la voûte ; autour de lui, debout entre les fenêtres du tambour, seize prophètes, tenant en main des cartels déroulés où se lisent des textes sacrés, proclament la gloire du Dieu créateur ou annoncent la venue de son règne. A la conque de l'abside, la Vierge est assise (presque complètement détruite aujourd'hui) et, dans les hémicycles latéraux, les archanges Michel et Gabriel lui font cortège. A la voûte d'arête du sanctuaire apparaît le thème de l'Hétimasie et, dans les absides latérales, sont rangés les personnages qui se rattachent au cycle eucharistique, prêtres de l'ancienne alliance tels qu'Aaron et Zacharie, docteurs de l'Église comme Grégoire le Thaumaturge ou Grégoire d'Agrigente, évêques et diares. Le Prodrôme, prédécesseur immédiat du Christ, est également rattaché au mystère : il occupe la niche de l'absidiole de gauche.

Dans l'église, les martyrs, représentés soit dans des médaillons, soit en buste, soit en pied, se répartissent au haut des chœurs et sous les bas-côtés occidentaux. Mais l'essentiel de la décoration est formé par les grandes compositions représentant le cycle des fêtes du Christ et de la Vierge (fig. 251). Elles occupent treize panneaux, et se déroulent, en faisant le tour de l'église, de gauche à droite, et de haut en bas. Comme à Saint-Luc, une place spéciale, bien en vue, a été réservée à la Crucifixion (fig. 237) et à l'Anastasis (fig. 238), qui s'opposent symétriquement dans les deux panneaux latéraux des chœurs ; autour de ces points fixes se groupent les autres compositions, quatre aux trompes d'angle comme à Saint-Luc, les autres dans les chœurs, la Dormition

1. Millet, *Daphni*, p. 184.

de la Vierge au-dessus de la porte. Par une assez curieuse anomalie, l'Ascension et de la Pentecôte manquent, tandis que trois épisodes accessoires : Nativité de la Vierge, Adoration des Mages, Incrédulité de Thomas, se mêlent au cycle normal.

Ce cycle se complète dans la décoration du narthex. Deux groupes distincts l'occupent : à gauche, les scènes qui se rattachent à la Passion, Cène, Lavement des pieds, Trahison de Judas ; à droite, les épisodes de la légende de la Vierge, Prière de Joachim et d'Anne (fig. 254), Bénédiction de la Vierge par les prêtres, Présentation au temple.

III

LE STYLE DES MOSAÏQUES DU XI^e SIÈCLE

Dans toutes les mosaïques qui viennent d'être décrites, il y a deux cycles à distinguer : les figures isolées et les compositions.

Les figures isolées. — Quand on considère d'un regard superficiel ces longues rangées de saints qui s'alignent au pourtour des églises, il semble d'abord que la plupart d'entre eux se ressemblent. « C'est la même femme qui, sous le même voile sombre, est tour à tour Anne et Marie ; le même adolescent revêt la chlamyde impériale de l'archange Michel ou le manteau du patricien Serge ; tel prophète apparaît comme un revenant dans le nombre des apôtres¹. » La plupart de ces figures semblent dessinées d'après un même archétype, conformes à un même canon ; elles ne se différencient que par des indications toutes conventionnelles, l'âge, la forme et la couleur de la barbe et des cheveux. Comme l'a dit ingénieusement Kondakof, tous ces visages se ramènent à trois types, le type angélique, le type prophétique, le type apostolique. Dans chaque catégorie, on rencontre des jeunes gens, des hommes faits, des vieillards : mais le type même ne change guère. A Daphni, « le groupe des trois martyrs Andronicos, Probos et Tarachos, dans trois médaillons voisins, semble donner trois portraits successifs du même homme, qui aurait vieilli sans rien perdre de sa grâce première² » (fig. 252).

Diversité des types. — Pourtant, si l'on regarde plus attentive-

1. Bertaux, *Les mosaïques de Daphni*, p. 372.

2. *Ibid.*, p. 358.

ment, on constate sous cette apparente monotonie un effort pour diversifier les visages. Sans doute, cet art fait le plus souvent abstraction des variations individuelles ; mais si, en général, les personnalités ne se dégagent point pleinement, du moins tous ces saints ne sont-ils pas d'une même famille. En face des évêques et des moines, au visage osseux et rude, au corps lourd et mal taillé,



Fig. 252. — Saints. Mosaïque de Daphni d'après Millet.

à l'attitude raide et compassée, à l'expression monotone et triste, prennent place les archanges, les saints guerriers, au riche costume militaire, au corps élégant et souple, à l'attitude libre et fière, au visage resplendissant d'une juvénile beauté (fig. 253). En face du type grec antique, un type nouveau, d'autre part, apparaît, aux yeux aigus, au nez busqué, au regard oblique, aux longs cheveux tombant sur les épaules, et, à partir du *x^e* siècle, de plus en plus ce type prévaudra. Évidemment des traditions diverses, des races d'hommes différentes se mêlent ici ; malgré la rigidité des procédés traditionnels, on sent, dans cet art du *x^e* siècle, un effort pour s'assouplir, se diversifier et se renouveler. Jusque dans les types les mieux établis, cet art introduit des divergences inattendues. A Saint-Luc, à côté du Pantocrator classique, on rencontre un Christ aux longs cheveux fins d'un blond clair, à la barbe blonde encadrant un visage au teint sombre, aux yeux profonds creusés sous d'épais sourcils, dont l'aspect étrange contraste singulièrement avec les images ordinaires du Sauveur. A Daphni, à côté des éphèbes charmants, des prophètes aux gestes nobles et simples, au mâle visage, au regard profond, on trouve des personnages comme le saint Eustratios, « auquel, comme on l'a dit spirituellement, il ne

manque qu'un bonnet d'astrakan pour être le portrait d'un fonctionnaire actuel de Van ou de Téhéran ¹ ». Pour comprendre cette variété des types, il importe de chercher les sources d'inspiration de cet art.

Diversité des influences. — On sait déjà avec quelle complaisance l'époque de la Renaissance macédonienne est revenue aux traditions antiques. Dans cet immense musée qu'était Constantinople, il était impossible que le goût ne s'affinât point au contact des chefs-d'œuvre de l'art grec : c'est par l'étude directe des modèles classiques que s'explique la supériorité des beaux ouvrages byzantins du x^e et du xi^e siècle. Dans les plus nobles figures qu'ont créées les mosaïstes de ce temps, les gestes, les attitudes, les draperies rappellent les statues de la Grèce et de Rome ². Les archanges au visage souriant et fier ont la majesté sereine des dieux et des empereurs ; les vierges gardent quelque chose du rythme et de la grâce antiques ; les guerriers à la stature élégante, aux traits jeunes et beaux, attestent l'influence toujours puissante des types classiques. De là vient ce ferme modelé des visages, cette structure un peu courte parfois, mais si bien équilibrée encore, cette grâce noble des gestes, ce dessin élégant des draperies. L'art antique, avec ses procédés et ses formes, appliqués à des thèmes nouveaux, se prolonge dans l'art byzantin, appauvri mais toujours vivace.

Mais, en face de ces œuvres d'inspiration toute classique, d'autres influences apparaissent. C'est d'abord, quoi qu'on en ait dit, celle de l'Église, avec la tendance qu'elle a à glorifier l'ascétisme, à exclure de l'art la beauté, à mettre sa prédilection dans les images austères et solennelles, dans les visages sévères, tristes et durs. En face de la tradition antique, il y a une tradition monastique qui, peu à peu, donnera le ton à l'art byzantin. Ce n'est pas tout encore. Dans ce monde cosmopolite qu'était la Constantinople du x^e et du xi^e siècle, où toutes les races et tous les types se rencontraient, l'Orient offrait en foule à la curiosité des artistes des modèles intéressants et caractéristiques. Or, malgré ses attaches traditionnelles, l'art byzantin du ix^e et du x^e siècle semble avoir été, plus qu'on ne l'attendrait, curieux du détail pittoresque et vrai, épris de réalisme et capable d'observation. Aux costumes antiques il a volontiers mêlé les ajustements contemporains, habillant ses guerriers et ses martyrs comme

1. Bertaux, *loc. cit.*, p. 372.

2. Cf. Millet, *Daphni*, p. 105-118.

les soldats de la garde et les dignitaires du palais. Pareillement il a puisé largement parmi les types exotiques que lui fournissait cet afflux d'Orientaux immigrés dans la capitale : de là vient assurément cet aspect nouveau des visages, dont les traits caractéristiques



Fig. 253. — Saint Théodore Tiron. Mosaïque de Saint-Luc
(Coll. Hautes Études, B. 275).

apparaissent à côté des figures antiques ; de là vient également ce goût du portrait qui se manifeste, on l'a vu, dans plusieurs des images représentées à Saint-Luc. C'est surtout sans doute à la cour, dans la pratique de cette peinture d'histoire fort en honneur chez les empereurs macédoniens, que les artistes ont pris l'habitude

de copier d'après nature les costumes et les types contemporains ; mais il est inadmissible que de cet art profane rien n'ait passé dans l'art religieux. D'autant plus que cette hypothèse explique à merveille comment, dans les ouvrages de cet art, aux modèles inspirés de l'antique, aux types conventionnels qu'impose l'Église se mêle un goût « naturaliste » du détail pittoresque et de l'observation vraie.

Les compositions. — Le même effort pour se renouveler apparaît quand on étudie les compositions. Ici encore l'art du ^{x^e} et du ^{xi^e} siècle sent le besoin d'innover ; il ne veut point redire à l'infini les mêmes choses ; tout en restant attaché aux enseignements de l'Église, il se croit le droit d'être original, et il le fait avec un talent dans l'invention, une élégance et une harmonie dans la composition, une souplesse et une beauté dans l'exécution, une richesse surtout et une complexité dans le coloris, qui, à Daphni surtout, ont produit des œuvres admirables.

Dans les mosaïques du ^{v^e} et du ^{vi^e} siècle, c'était sur des fonds bleus que se détachaient les draperies blanches des figures. Un trait caractéristique de la mosaïque, au temps des Macédoniens et des Comnènes, est l'emploi exclusif des fonds d'or, vaste champ lumineux qui permettra dans les figures des combinaisons plus riches de coloris, en appuyant, en soutenant les valeurs diverses d'une basse continue et profonde. Sur ce fond, peu de place est réservée au paysage et aux accessoires ; souvent même, rien absolument ne vient rompre la sévérité du fond d'or ; en tout cas, les accessoires, quand il y en a, sont de dimensions extrêmement réduites. Il faut observer pourtant que, sous l'influence de la miniature, une tendance pittoresque commence à apparaître dans quelques compositions (Prière de Joachim et d'Anne à Daphni, fig. 254) qui se développera plus tard, et que, dans certains de ces accessoires (fontaine du jardin d'Anne, baldaquin de la Présentation, lit drapé de la Nativité, etc.), se révèlent un goût et une étude attentive du détail précis et réel. C'est l'annonce d'une évolution qui se continuera dans les mosaïques vénitiennes et sici-liennes et qui s'achèvera au ^{xiv^e} siècle. Pour le moment toutefois, c'est à la figure humaine que la décoration emprunte son élément essentiel.

L'ordonnance. — Ces figures se groupent sur le fond d'or en compositions, pour lesquelles l'iconographie nouvelle fournit des modèles devenus bien vite traditionnels. Toutefois, on l'a vu, l'or-

donnance de ces groupements n'est point immuable. Par la multiplication des épisodes, par l'accroissement des groupes, par la diversité des gestes et des attitudes, des innovations véritables s'introduisent ; surtout l'ingéniosité du mosaïste s'applique à diversifier l'ordonnance générale de la composition. Tantôt elle est symétrique :



Fig. 254. — La prière d'Anne. Mosaïque de Daphni (Coll. Hautes Études, B. 343).

autour d'un personnage central, les masses se répondent et s'équilibrent. Tantôt elle est dissymétrique, comportant deux groupes inégaux, ou bien même une seule masse ¹. Mais toujours l'artiste garde le souci de la ligne décorative, de la répartition harmonieuse des figures. « La composition, on l'a dit, est d'un goût tout antique. » Parfois même certains traits originaux y apparaissent. Certaines scènes, décousues à l'origine, comme l'Adoration ou la Nativité de la Vierge, prennent, avec un aspect plus pittoresque, plus d'unité aussi. Certains thèmes, comme l'Anastasis, par le déplacement des rois, joints à Daphni aux premiers hommes, s'aff-

1. Exemples dans Millet, *Daphni*, p. 161.

franchissent heureusement de la symétrie traditionnelle. Il y a là, dans l'interprétation des motifs connus, une véritable invention. Et cette part de création originale n'est pas moindre dans la belle simplicité de certaines attitudes, dans l'ingéniosité de certains gestes. Dans la Crucifixion de Daphni (fig. 237), le corps du Christ « a la plénitude des beaux marbres, et la souffrance qui contracte légèrement ses sourcils n'altère point la sérénité de ses traits ¹ » ; à ses pieds, saint Jean, la main gauche à l'abandon, dans une simple et muette douleur, la Vierge, portant la main gauche près du cou, par un geste fréquent sur les stèles funéraires antiques, complètent un ensemble admirable de sobriété et d'harmonieuse élégance. On pourrait citer bien d'autres morceaux d'une réelle beauté, où l'artiste a de même renouvelé ingénieusement des motifs classiques ou créé des visages d'une saisissante originalité ².

La facture. — Tout cela, il ne faut point l'oublier, dans cet art qui peint avec des pierres, est obtenu par des procédés nécessairement très simples et presque grossiers. Le mosaïste doit traduire une ligne par une épaisseur, dégrader par une succession de tons fortement tranchés, faire, avec des cubes assez gros et une gamme de couleurs assez restreinte, des prodiges d'habileté dans le dessin et le coloris. Ici encore l'artiste, dans la partie technique de son œuvre, est souvent admirable. S'agit-il de la draperie ? Au vi^e siècle, la facture en était simple et large : traitée par grandes masses, par longs plis droits, elle produisait un effet puissant, mais monotone. Les draperies de Daphni sont conçues dans un esprit tout opposé. On y constate une recherche de la variété, des plis courts et pressés, des chutes tourmentées et pittoresques, une élégance un peu maniérée, qui aboutira finalement, par exemple à Saint-Marc, à la complication, à la sécheresse, à une sorte de fougue artificielle ; mais, au xi^e siècle, on y admire surtout la souplesse élégante du dessin et l'extraordinaire abondance des ressources. S'agit-il des visages et des nus ? On a dit déjà la diversité des types et l'effort volontaire pour la réaliser, mais il faut dire la finesse du modelé, la légèreté, la variété de la facture. Et surtout, il faut mettre en lumière la prodigieuse virtuosité du coloris.

Le coloris. — C'est une des innovations les plus caractéristiques de l'époque macédonienne que le goût et le sentiment de la cou-

1. Bertaux, *loc. cit.*, p. 372.

2. Cf. Millet, *Daphni*, 117-118 et 139-140.

leur. Dans les mosaïques du vi^e siècle, des draperies uniformément blanches ressortaient sur un fond bleu. Maintenant le fond d'or permet des combinaisons plus variées et plus riches. Aussi les valeurs sombres se multiplient dans le costume : la tunique foncée fait contraste avec le manteau plus clair ; souvent les deux vêtements opposent des couleurs complémentaires, dont les deux taches forment un accord parfait. Les chairs, jadis modelées en brun, se teintent, à partir du milieu du xi^e siècle, de délicates ombres vertes qui vont jusqu'au gris bleu. C'est, comme on l'a remarqué, une technique tout « impressionniste », qui, par les rapports des tons, l'opposition des complémentaires, le mélange des couleurs vives et franches des draperies à l'or du fond et au ton neutre des accessoires, atteint un degré de raffinement prodigieux. La même science de l'harmonie apparaît dans les ensembles. D'ordinaire une tache foncée se détache au milieu de valeurs claires, et le sens de la couleur se manifeste jusque dans l'équilibre général de la décoration. Jadis la mosaïque s'inspirait surtout de la statuaire, et ses blanches figures semblaient autant d'images de marbre : à cette sobriété s'est substituée une variété, une richesse, une complexité d'effet qui révèlent une école « coloriste ». Par le contact permanent avec l'Orient, par la pratique de l'émaillerie et de la tapisserie, l'art byzantin du xi^e siècle a acquis un sentiment de la couleur, une science de l'exécution, qui sont vraiment caractéristiques de l'époque.

Évolution du style. — Il est aisé de suivre, dans les mosaïques du xi^e siècle, l'évolution et les progrès de ce style nouveau. De Saint-Luc à Daphni il y a presque un abîme. Par les types, Saint-Luc se rattache encore en partie au style ancien de Ravenne, avec ses têtes présentées de face, aux traits larges, aux grands yeux ouverts, au nez droit et long ; il s'y rattache plus fortement par le dessin un peu uniforme et monotone des draperies. A Daphni, des types nouveaux apparaissent, et les draperies sont conçues dans un esprit tout opposé. A Saint-Luc, la composition est simple, un peu gauche, le coloris surtout est sobre et sans grande variété. A Daphni, il y a une recherche de l'effet pittoresque et décoratif, une science surtout de la couleur qui est proprement admirable. Entre ces deux points extrêmes, toute une série d'œuvres intermédiaires marquent les étapes successives du style nouveau. Faiblement accusé encore à Saint-Luc et dans l'abside de Torcello, il s'annonce mieux à Sainte-Sophie de Kief. Il se manifeste pleinement à la Nea Moni de Chios, à Sainte-Sophie de Salonique,

à Vatopédi. L'évolution se continue, au temps même de Daphni, dans les mosaïques de Saint-Marc de Venise ; elle s'achève, au ^{xii}^e siècle, dans les églises de Sicile, où le style nouveau règne sans mélange, avec quelque monotonie déjà et quelque uniformité, qui montrent une transformation manifestement accomplie. Et sans doute, au cours de cette évolution, « l'art byzantin a perdu un peu de la solidité, de la grandeur décorative de ses premières œuvres ; il a acquis, en revanche, avec une expérience plus étendue, une exécution plus souple, plus variée, et plus élégante ¹ ».

Mais surtout, dans cet art du ^{xii}^e siècle, on ne trouve nulle trace de l'immobilité, de l'austérité, qui plus tard le dessècheront. Quoique travaillant surtout pour l'Église, et traduisant par la décoration les idées dogmatiques et symboliques, cet art reste en contact permanent avec la tradition antique, qui lui donne le goût des belles attitudes et des harmonieuses compositions, avec l'Orient, où son sens de l'observation puise à la fois l'amour de la réalité vivante et pittoresque et les merveilleux chatoiements de la couleur. Ainsi, quoique fortement marqué de l'empreinte religieuse, cet art corrige perpétuellement l'immobilité des thèmes traditionnels par une puissance d'invention créatrice, le travail d'après les archétypes antiques par l'étude directe du modèle contemporain, l'ascétisme monastique par la libre fantaisie de l'Orient coloriste. Sans cesse entraîné vers des formes nouvelles, capable de voir autant que d'exprimer la vie, il n'est point seulement remarquable par lui-même : il fait pressentir et explique l'impulsion que donnera aux arts l'avènement des Comnènes.

IV

LES MOSAÏQUES OCCIDENTALES DU ^{xi}^e ET DU ^{xii}^e SIÈCLE

À côté des mosaïques que nous a conservées l'Orient grec, l'Italie offre, à Venise et en Sicile, de belles œuvres de l'art byzantin pour la fin du ^{xi}^e et le ^{xii}^e siècle.

Mosaïques vénitiennes. — Par ses origines, par ses relations politiques, par son commerce, Venise était, depuis plusieurs siècles, tournée vers Byzance. Des mers orientales, ses marins rapportaient les merveilles de l'industrie byzantine, étoffes de pourpre et de

1. Millet, *Daphni* 182.

soie brodées d'argent et d'or, habits de luxe, ivoires, émaux et bijoux précieux. Mais ces négociants avisés ne rapportaient pas que des marchandises : avec les objets matériels, les idées, les costumes, les mœurs de Byzance pénétraient dans la cité des lagunes ; avec les chefs-d'œuvre de l'art s'introduisaient les formes d'art ; et tout naturellement la ville se modelait sur l'Orient. Aussi, quand Venise voulut construire, elle ne trouva point, pour ses édifices religieux, de meilleurs modèles que ceux de Byzance ; et dans le sanctuaire qu'elle consacrait à saint Marc, elle imita le plan des Saints-Apôtres. Quand elle eut à décorer ses églises, elle n'imagina rien de mieux que le système décoratif qu'avait créé l'Orient : dès le commencement du ^x^e siècle, l'abside de Torcello fut décorée par des mosaïstes grecs ; un peu plus tard, à Saint-Marc, les revêtements de marbres précieux, l'éclat des mosaïques innombrables, le chatoyement des émaux polychromes donnèrent à la basilique vénitienne une parure merveilleuse, qui fait d'elle l'exemple le plus complet de la splendeur byzantine au temps du second âge d'or.

Saint-Marc ¹. — L'église actuelle de Saint-Marc date de la fin du ^x^e siècle : commencée vers 1063, sous le doge Domenico Contarini, fort avancée déjà en 1071, sous Domenico Selvo, elle fut solennellement consacrée en 1095. Elle ne présentait guère alors l'aspect qu'elle offre aujourd'hui (fig. 209). La façade, fort modeste, était en briques, sans revêtement de marbre ni décor de mosaïques ; l'intérieur avait déjà le luxe de ses marbres sculptés, provenant pour la plupart du Saint-Marc du ^x^e siècle, et une partie de ses mosaïques, exécutées par les artistes que Selvo avait, d'après une tradition qui paraît vraisemblable, appelés de Constantinople. Mais beaucoup restait à faire, et il fallut près de quatre siècles pour terminer le monument. L'établissement d'un vaste empire vénitien en Orient, à la suite de la quatrième croisade, donna aux travaux un magnifique élan durant tout le ^{xiii}^e et le ^{xiv}^e siècle. La décoration intérieure fut achevée, la façade transformée : il semblait qu'il n'y eût plus qu'à entretenir le magnifique édifice. La Renaissance en jugea autrement. Chargés de réparer les mosaïques anciennes, les Zuccati (1524-1608) demandèrent des cartons aux grands peintres de l'école vénitienne, et

1. *La basilica di San Marco a Venezia*, publication de l'éditeur Ongania, Venise, 1878-1893 ; C. Neumann, *Die Marcuskirche in Venedig* (Preuss. Jahrbücher, 1892) ; Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Venise, 1897. Cf. Diehl, *Venise*, Paris, 1915.

substituèrent à la décoration antique délabrée des nouveautés souvent inquiétantes. Sans doute, le sénat vénitien avait prescrit de ne rien détruire, « sans avoir relevé avec soin les détails anciens, afin qu'on puisse travailler et faire les mêmes œuvres » ; mais, au témoignage d'un document officiel, « les maîtres ne mettaient pas toute la discrétion qu'il faudrait à détruire des œuvres qui valaient mieux que les nouvelles » ; et ces restaurations, où l'on se piquait surtout de faire mieux que les ouvrages anciens, continuèrent pendant tout le ^{xvii}^e et le ^{xviii}^e siècle à défigurer les mosaïques de Saint-Marc. On juge, dans ces conditions, et après tant de retouches, combien il est malaisé, dans ce vaste ensemble qui couvre une surface de 4000 mètres carrés, de reconnaître ce qui subsiste de la décoration primitive.

Chronologie des mosaïques. — A l'extérieur, la façade ne conserve plus qu'une mosaïque ancienne, datant du ^{xiii}^e siècle. Les autres ont été refaites au ^{xvii}^e siècle, avec la prétention de reproduire les originaux ; une autre est du ^{xviii}^e siècle ; celle qui décore le grand portail est toute moderne.

Dans le narthex, les scènes de la Genèse qui ornent les coupoles et les voûtes appartiennent au milieu du ^{xiii}^e siècle. Mais une partie a été détruite au ^{xvi}^e siècle et remplacée par des ouvrages exécutés sur les cartons de Titien, de Pordenone, etc.

Dans l'église, le panneau qui, au tympan de la porte d'entrée, représente le Christ entre la Vierge et saint Marc date du ^{xii}^e siècle ou de la fin du ^{xi}^e. A la même époque remontent la décoration de la coupole de l'ouest, où est représentée la Descente du Saint-Esprit, avec les seize nations païennes qu'évangélisèrent les apôtres, celle de la coupole centrale, où apparaît l'Ascension, avec seize figures de femmes, Vertus et Béatitudes, placées entre les fenêtres, et qui rappellent les allégories de l'art alexandrin (fig. 255), celle enfin de la coupole du sanctuaire, où le Christ Emmanuel est entouré de seize prophètes. Pareillement les voûtes des grands berceaux qui soutiennent ces trois coupoles, et le rang supérieur des murs du pourtour ont gardé leurs mosaïques anciennes représentant le cycle des grandes fêtes (fig. 256), les miracles du Christ et, près du sanctuaire, la vie de saint Marc. Toutes ces compositions appartiennent à l'ensemble exécuté entre 1071 et 1094 par les artistes byzantins, et constituent la partie la plus intéressante de la décoration. Mais l'abside, en revanche, a été refaite complètement, les coupoles latérales ont reçu leurs mosaïques à une date plus récente, et dans les

nefs latérales, à part quelques beaux panneaux anciens représentant le Christ, la Vierge, des prophètes, les restaurations ont tout envahi.



Fig. 255. — L'Ascension. Mosaïque d'une coupole de Saint-Marc
(Phot. Alinari).

La chapelle Saint-Isidore date du xiv^e siècle, la chapelle des Mascoli du xv^e , la sacristie du xvi^e , la grande masse de la décoration du $xvii^e$ et du $xviii^e$ siècle.

Enfin les mosaïques du baptistère, dont une portion a été refaite, remontent, pour l'essentiel, au ^{xiv}^e siècle. Elles représentent les épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste.

Ainsi l'œuvre des mosaïstes grecs et des élèves qu'ils formèrent comprend trois groupes distincts : l'un, le plus important, remonte à la fin du ^{xi}^e siècle ; un autre est du ^{xiii}^e, un autre du ^{xiv}^e. Il en faut étudier brièvement l'ordonnance générale et le style.

Les mosaïques de la fin du XI^e siècle. — La répartition des compositions du premier groupe s'inspire, dans ses lignes essentielles, des principes qu'avaient fixés les théologiens byzantins. Les coupes montrant l'Église du Christ annoncée par les prophètes, triomphante par le Sauveur montant au ciel, révélée au monde par les apôtres ; la Madone trônant à l'abside ; le cycle des grandes fêtes se déroulant sur les voûtes de l'église ; les miracles du Christ et les épisodes de la légende de la Vierge complétant la décoration, mais, de parti pris, séparés des grandes fêtes : tout cela est strictement conforme à l'ordonnance que nous connaissons bien. Sans doute, par certains traits, cet art apparaît un peu moins novateur que celui des mosaïques orientales du même temps. Certaines survivances de la tradition du ^{vi}^e siècle se mêlent à l'iconographie nouvelle. Les martyrs, protecteurs de l'église, gardent, comme à Ravenne et à Parenzo, leur place dans le sanctuaire : des figures allégoriques (vertus et béatitudes de la coupole centrale), des personifications (fleuves du Paradis), des images symboliques (agneau, symboles des évangélistes) rappellent les motifs empruntés par le christianisme à l'art alexandrin. Et par ailleurs, on sent la part faite aux habitudes occidentales ; les inscriptions grecques sont rares dans ces mosaïques ; à leur place, suivant un usage qui remonte au ^{iv}^e siècle, de nombreuses inscriptions métriques en latin expliquent les sujets. Pareillement le patriotisme vénitien a fait place dans la basilique aux saints locaux, particulièrement vénérés dans la cité. L'ensemble pourtant est nettement byzantin et rappelle de fort près le style de Daphni. C'est la même variété des procédés, le même type nouveau des figures, la même recherche du coloris vif et brillant. Tout au plus peut-on constater, dans la fougue un peu artificielle des draperies, quelque complication, quelque sécheresse et, dans les visages, quelque monotonie. On sent que les progrès réalisés, que les nouveautés conquises se fixent et commencent à se figer. Mais malgré cela, ce premier groupe, étroitement apparenté aux mosaïques orientales, demeure, par l'ordonnance et l'iconographie autant que par l'exécution, une œuvre remarquable de l'art byzantin.

On verra tout à l'heure comment les maîtres grecs de Saint-Marc répandirent les procédés byzantins sur les rivages de l'Adriatique,

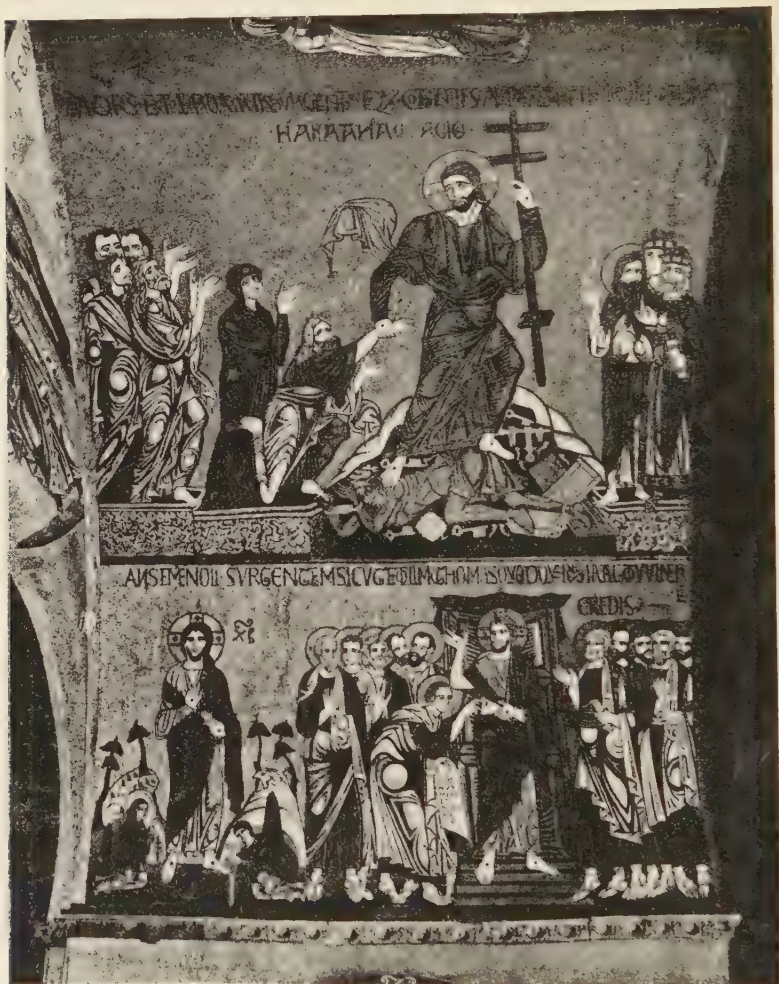


Fig. 256. — Scènes de la vie du Christ. Mosaïques de Saint-Marc de Venise (Phot. Alinari).

à Torcello, à Murano, à Trieste. Au milieu du ^{xiii} siècle encore, les mosaïstes qui travaillaient à la basilique étaient tous d'origine orientale. Mais autour d'eux, et à leurs leçons, une école indigène était

née. C'est elle qui exécuta la plus grande partie des mosaïques du ^{xiii}^e siècle, celles de la façade, celles du narthex, une portion de celles de l'intérieur même. De cette œuvre, la partie la plus intéressante, la plus curieuse par les procédés employés, est la série des scènes de la Genèse.

Les mosaïques de la Genèse. ¹ — Aux coupoles et aux voûtes du narthex de Saint-Marc, sont figurés des épisodes de l'Ancien Testament, qui vont depuis la Création jusqu'aux miracles de Moïse dans le désert. Ce cycle biblique avait été cher à l'ancien art chrétien, comme le montrent les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et l'illustration de plusieurs manuscrits (Genèse de Vienne, Bible de Cotton); il avait, dans la suite des temps, disparu à peu près complètement de l'art byzantin, et c'est tout à fait par exception qu'on le rencontre, au ^{xiii}^e siècle, dans les mosaïques de la Chapelle palatine et de Monreale. Il est donc assez surprenant de le trouver à Venise au ^{xiii}^e siècle, traité dans un style tout byzantin par des artistes grecs ou nourris, du moins, des enseignements de l'école grecque ². Mais ce qui est plus surprenant encore, c'est la ressemblance singulière qu'offrent ces mosaïques du ^{xiii}^e siècle avec les œuvres de l'art chrétien primitif. Et c'est de là, en effet, qu'elles sont directement inspirées. Entre les miniatures de la Bible de Cotton, qui date du ^{vi}^e siècle, et les compositions de Saint-Marc, on a constaté de si frappantes analogies, qu'il faut admettre comme chose évidente que le mosaïste grec a dessiné ses cartons en copiant fidèlement l'illustration du vieux manuscrit. On voit toute l'importance de cette découverte: elle montre comment cet art byzantin du second âge d'or, héritier d'un long passé, cherchait indifféremment ses inspirations aux sources fort diverses qui s'offraient à lui, aussi bien dans la tradition antique que dans l'art chrétien des premières basiliques. C'est à ce dernier qu'il s'est adressé ici, reproduisant exactement les compositions, les attitudes, les types même qu'avait créés l'artiste du ^{vi}^e siècle. Mais ce qui n'est pas moins intéressant, c'est que, tout en copiant les ouvrages

1. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig*, Helsingfors, 1889.

2. Les mosaïques de la portion droite du narthex semblent de date un peu plus ancienne et de style plus purement byzantin. Celles de gauche, où l'on remarque certains détails occidentaux dans les costumes et les accessoires, seraient l'œuvre des élèves formés par les mosaïstes grecs. Cf. sur l'importance de ces éléments occidentaux, Aïnalof, *La peinture byzantine au XIV^e siècle* (russe), Pétersbourg, 1917.

du ^{vi}e siècle, le maître du ^{xiii}e les a véritablement transformés selon le goût de son temps. Il a ajouté, modifié, précisément sur les points où l'art du ^{vi}e siècle avait innové, introduisant dans les compositions un coloris plus vif et plus varié, y faisant place, avec un goût



Fig. 257. — Histoire de Noé. Mosaïques de Saint-Marc (Phot. Alinari).

visible de l'observation réaliste, à mille détails pittoresques, familiers et vrais (fig. 257 et 258), à certains éléments même empruntés à l'art occidental. Ainsi cet art byzantin du ^{xiii}e siècle, alors même qu'il se faisait copiste, savait garder sa part de liberté et d'originalité créatrice : à cette époque même, où il semble parfois

qu'il soit desséché, un constant mouvement d'évolution l'animait et le renouvelait encore. Dans les mosaïques de la Genèse on pressent déjà, à certains détails, la magnifique et suprême renaissance qui



Fig. 258. — Construction de la tour de Babel. Mosaïques de Saint-Marc
(Phot. Alinari).

produira, au ^{xiv}^e siècle, les mosaïques de Kahrié-djami et les fresques de Mistra.

Le baptistère. — C'est précisément à ce moment que nous reporte la décoration du baptistère de Saint-Marc, où la vie de saint Jean-Baptiste est représentée en une suite de compositions d'un style anecdotique singulièrement pittoresque et vivant. Nous

les retrouverons plus tard, en étudiant les autres œuvres dont elles furent contemporaines; il suffira de noter ici qu'elles sont à Venise le dernier effort de l'école grecque. La chapelle de saint Isidore, qui date de 1355, est entièrement décorée dans le style giottesque. Ce n'en est pas moins une preuve bien remarquable de la puissance de l'art byzantin qu'il ait pu, jusqu'en plein Trecento, et alors même que Giotto était né, conserver en Occident cette influence profonde qu'il exerçait depuis tant de siècles.

Il a semblé nécessaire, pour ne point rompre l'unité du monument, d'anticiper un peu sur le temps en décrivant toutes les mosaïques byzantines de Saint-Marc. Il faut maintenant revenir en arrière pour étudier quelques belles décorations que le ^x^e et le ^{xii}^e siècle ont vues naître dans la région vénitienne.

Torcello. ¹. — Dans une des îles de la lagune, la basilique de Torcello, reconstruite au commencement du ^x^e siècle, conserve de beaux parapets sculptés byzantins, qui forment la clôture du chœur, et d'admirables mosaïques. Celles de l'abside, les plus anciennes, sont contemporaines de la restauration de l'édifice et antérieures de plus d'un demi-siècle à la décoration de Saint-Marc : elles représentent la Madone debout, tenant l'enfant, et au-dessous d'elle, alignés dans l'hémicycle, les douze apôtres, que la liturgie orthodoxe rattachait volontiers, au même titre que les prêtres de l'ancienne alliance, au sacrifice eucharistique. Par le style, ces figures rappellent les mosaïques de Saint-Luc : elles ont les mêmes draperies uniformément blanches, la même monotonie dans les attitudes, la même sévérité dans l'expression. Au contraire, les mosaïques qui décorent le diaconicon et le mur occidental datent de la fin du ^x^e siècle et sont l'œuvre des artistes qui travaillèrent à Saint-Marc. Dans l'abside latérale de droite, ils ont représenté le Christ entre les archanges Michel et Gabriel, accompagnés de quatre saints. Au-dessus de la porte d'entrée, sur la façade intérieure de l'église, ils ont figuré, en une composition immense, pleine de multiples épisodes, le thème, jusque-là traité sous forme de symboles ou de fragments épars (Hétimasie, Déisis), du Jugement dernier (fig. 259).

Dès le ^{iv}^e siècle, on le sait, Éphrem le Syrien avait décrit les éléments essentiels de cette scène redoutable, telle que l'art byzantin,

¹. Pokrovskij, *Iconographie du Jugement dernier* (Troudy du VI^e congrès d'archéologues russes), Odessa, 1887 (russe); Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893.

plus tard, la concevra. Pourtant ce n'est, semble-t-il, qu'au viii^e et au ix^e siècle que ces éléments se groupèrent en une composition pic-

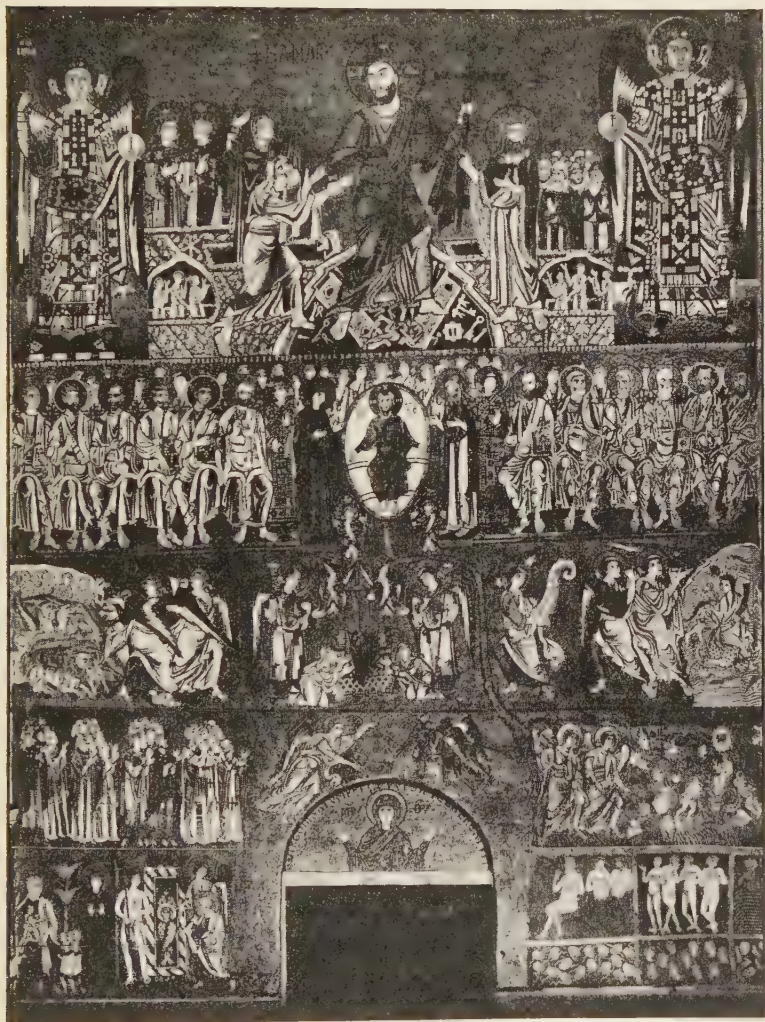


Fig. 259. — Le Jugement dernier. Mosaïque du dôme de Torcello.

turale, à laquelle fait allusion un passage du pseudo-Jean Damascène, et que les peintres monastiques de la seconde moitié du ix^e siècle

reproduisirent volontiers pour l'édification des fidèles. L'imagination byzantine, pleine des souvenirs de l'Apocalypse, multiplia dans cette composition les détails effrayants et terribles, et pour place, le système décoratif nouveau lui assigna le mur occidental, où elle figure aujourd'hui encore dans la plupart des églises de la Grèce et de l'Athos. C'est là également qu'elle se trouve à Torcello, strictement conforme dans son ordonnance à la description que le *Guide de la Peinture* fera plus tard de « la seconde venue du Christ », et par là tout à fait intéressante pour l'histoire de l'iconographie byzantine.

Au-dessous d'une colossale représentation de l'Anastasis, l'immense panneau de mosaïque se partage en quatre zones parallèles. En haut le Christ, assis sur l'arc-en-ciel, apparaît dans sa gloire, accompagné des anges et des apôtres; à ses côtés, la Vierge et saint Jean, suppliant pour les pécheurs le Juge suprême, forment le motif de la Déisis. Plus bas, apparaît le thème de l'Hétimasie : le trône est préparé, et, devant lui, les premiers parents se prosternent, tandis qu'à l'appel retentissant des trompettes des archanges, la terre et la mer rendent leurs morts. Ensuite c'est le jugement séparant le groupe des élus, hiérarchiquement rangés, des réprouvés qu'emporte le fleuve de feu et que les puissances infernales entraînent vers l'Hadès. Enfin, tout en bas, au paradis où saint Pierre reçoit le bon larron, où les âmes des justes reposent dans le sein des patriarches, s'oppose l'enfer avec les supplices infligés aux damnés. Entre ces deux scènes, au tympan de la porte, la Vierge orante, en buste, prie pour l'humanité.

Dans ce vaste ensemble, qui traduit éloquemment le dogme, la tradition du *vi*^e siècle se mêle, comme à Saint-Marc, aux usages nouveaux. A côté des motifs créés par l'art du *ix*^e siècle, prennent place les figures symboliques, où revit le souvenir de l'art antique, les personnifications de la Terre et de la Mer, celle de l'Hadès colossal tenant dans ses mains l'Antechrist, etc. Aux graves et nobles inspirations fournies par l'Apocalypse et les apocryphes se mêlent des épisodes familiers, où l'imagination populaire se complaira davantage encore aux siècles suivants, compliquant les supplices des damnés, détaillant, pour les punir de l'enfer, les multiples variétés des péchés monastiques et des péchés rustiques¹. Enfin, un coloris vif et brillant répand sur tout le panneau une

1. Cf. Diehl, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 107-108, et Heuzey, *Les supplices de l'enfer d'après les peintures byzantines* (Annuaire de la Société des études grecques, 1871).

chaude lumière et achève de donner à cette grande page un caractère nettement byzantin.

Les mêmes artistes qui ont travaillé à Torcello ont répandu les procédés byzantins à Murano, dont l'abside fut décorée vers l'an 1100, et jusqu'à Trieste, où l'église de Saint-Just conserve deux petites chapelles anciennes, ornées de mosaïques dans la première moitié du ^{xii}^e siècle. Dans l'abside de l'une, le Christ est debout, escorté des martyrs, protecteurs de l'église ; dans l'autre, les apôtres se rangent comme à Torcello à la courbe de l'hémicycle.

*Mosaïques siciliennes*¹. — A l'autre extrémité de l'Italie, la Sicile, comme Venise, est pleine de monuments de l'art byzantin. Les mosaïques de Cefalù, de Palerme, de Monreale sont assurément l'œuvre la plus étendue que cet art nous ait laissée.

Au moment où, dans la seconde moitié du ^{xi}^e siècle, les Normands s'installaient en Sicile, les jeux de l'histoire avaient rassemblé sur cette terre les éléments les plus hétérogènes, les races les plus diverses. Pendant trois siècles et plus, les Byzantins avaient possédé l'île ; à leur contact, la population indigène, rapidement hellénisée, était devenue grecque de langue, d'esprit et de religion ; et, malgré la ruine de la domination impériale, beaucoup de chrétiens, fortement groupés dans les villes de la côte orientale, conservaient le souvenir, les mœurs, les traditions et le regret du régime disparu. Les Arabes ensuite avaient remplacé les Grecs ; durant deux siècles d'un gouvernement glorieux et prospère, ils avaient introduit en Sicile l'élément musulman, particulièrement nombreux dans l'ouest et dans le centre de l'île. Ainsi, selon le mot d'Amari, la Sicile, vers la fin du ^{xi}^e siècle, était « arabe plus qu'à moitié, et byzantine pour presque tous le reste ».

Dans ce monde bigarré, où ils se sentaient en minorité, les Normands, par nécessité autant que par politique, durent se résoudre du premier coup à user de tolérance à l'égard des vaincus. Ils se laissèrent, d'autre part, promptement séduire au charme des deux grandes civilisations que la Sicile leur révélait. Les rois normands du ^{xii}^e siècle, les Roger et les Guillaume, s'entourèrent,

1. Springer, *Die mittelalterliche Kunst in Palermo* (Bilder aus d. neueren Kunstgeschichte), Bonn, 1886 ; Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893 ; Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894 ; Kutschmann, *Meisterwerke saracenischnormannischer Kunst in Sicilien*, Berlin, 1903 ; Diehl, *Palerme et Syracuse*, Paris, 1907.

dans leur cour de Palerme, d'un luxe tout oriental, et les monuments incomparables qu'ils élevèrent réalisèrent la combinaison d'art la plus extraordinaire, la plus originale, la plus charmante qu'ait produite peut-être le moyen âge tout entier. Des églises romanes, étincelantes de mosaïques, « et traitées dans le détail, comme dit Renan, selon les habitudes arabes ou byzantines » ; des cathédrales « historiées de bas en haut comme les pages d'une Bible resplendissante » ; des basiliques latines couronnées de coupoles orientales ; des chapelles chrétiennes bâties sur des plans de mosquées ; « Sainte-Sophie et la mosquée d'Omar s'associant à Saint-Étienne de Caen » : voilà ce que la Sicile du XII^e siècle a rêvé et réalisé.

Chronologie des monuments. — Les rois normands de Sicile furent, en effet, de grands bâtisseurs. L'ardeur de leur foi, s'unissant à leurs goûts naturels de luxe et de splendeur, fit sortir de terre les édifices comme par enchantement. Roger II bâtit le dôme de Cefalù (1131-1148) et la chapelle palatine de Palerme (1129-1143) ; il édifie Saint-Jean-des-Ermîtes (1132) et Saint-Jacques (1133) à Palerme ; Guillaume II fait construire l'admirable dôme de Moureale et le cloître charmant qui l'avoisine (1174-1182). Les grands dignitaires du royaume rivalisent avec leurs maîtres de pieuse et magnifique émulation. L'amiral Georges d'Antioche bâtit à Palerme l'église grecque de Sainte-Marie-de-l'Amiral, qu'on nomme aujourd'hui la Martorana (1143) ; le chancelier Matteo d'Ajello fonde pour les Cisterciens le couvent de la Magione (1161) ; Majone de Bari, le tout-puissant ministre de Guillaume II, construit San Cataldo à Palerme (1161) ; l'archevêque Walter of the Mill élève Santo Spirito (1173) et le dôme de Palerme (1184). Aux édifices religieux se mêlent les constructions profanes. Sur l'emplacement de la résidence des émirs musulmans, Roger bâtit le Palais royal de Palerme ; et tout autour de la ville, dans le parc immense qui l'environne, s'élèvent ces villas charmantes de la Favara et de Menàni, œuvre de Roger II, de la Zisa que commença Guillaume I, de la Cuba, qu'édifia Guillaume II (1180), et où, parmi les élégances de l'architecture arabe, au milieu des ombrages et des fontaines, les rois latins de Sicile vivaient comme des princes d'Orient.

Pour bâtir et décorer ces monuments, les princes normands, avec un éclectisme admirable, firent indifféremment appel aux architectes de France, aux artistes ingénieux et savants qui travaillaient jadis pour les émirs musulmans et aux maîtres byzantins, dont la supé-

riorité s'imposait encore à l'Europe occidentale presque entière. Ce furent eux qui, sur le plan latin des basiliques, greffèrent les formes



Fig. 260. — Cefalù. Mosaïques de l'abside (Phot. Alinari).

architecturales et le système décoratif de l'Orient byzantin, eux qui couronnèrent uniformément les églises siciliennes de ces coupoles portées sur quatre trompes d'angle, que Byzance avait, dès le ^ve

siècle, empruntées aux procédés de l'architecture persane. Ce furent eux surtout qui apportèrent à Palerme les traditions de cet art de la mosaïque, où le luxe byzantin avait trouvé son expression la plus caractéristique. A l'intérieur des sobres cathédrales normandes, les artistes d'Orient couvrirent les murailles du revêtement des marbres multicolores ; ils jetèrent sur le sol l'é�incelant tapis des pavements de mosaïque et de porphyre ; et à la voûte des coupoles et des absides, ils firent, selon les principes de l'église orthodoxe, flamboyer les mosaïques à fond d'or où se manifeste dans sa gloire le Christ Pantocrator.

Trois monuments surtout représentent l'art byzantin de Sicile. Ce sont les mosaïques du dôme de Cefalù, les plus anciennes de l'île, les plus pures d'exécution et les moins restaurées, les mosaïques de la Martorana et celles de la Chapelle palatine. Ces trois ensembles datent de la première moitié du xii^e siècle, et rien ne peut mieux rendre compte de ce qu'étaient encore, à l'époque des Comnènes, l'éclat et la puissance créatrice de l'art byzantin.

Cefalù. — A Cefalù, la décoration de la grande abside, datée par une inscription de l'année 1148, ressemble fort à celle qui se rencontre au fond du sanctuaire de Monreale (fig. 260). Le Christ en buste, colossal, occupe la conque de l'abside et d'un geste large et noble élève sa main bénissante. Au-dessous de lui, dans l'hémicycle, la Madone debout, en orante, est flanquée de quatre archanges ; plus bas, de chaque côté d'une grande fenêtre, les apôtres sont rangés en deux zones superposées. Sur les murs latéraux, des saints, évêques et guerriers, diacres et prophètes, s'alignent en quatre registres parallèles. Comme dans l'abside, des inscriptions grecques accompagnent les personnages du rang inférieur, les plus remarquables d'ailleurs par l'exécution et par le caractère des figures ; comme les mosaïques de l'abside, ils sont assurément de la main des maîtres grecs qui travaillèrent pour Roger II. Au contraire, les chérubins et les séraphins qui planent à la voûte d'ogive du chœur doivent, comme cette voûte elle-même, être attribués au milieu du xiii^e siècle, et sans doute les figures de saints qui ornent les murailles latérales du chœur datent, elles aussi, dans les rangs supérieurs voisins de la voûte, de la même époque : l'inégalité du style et du travail y est, en effet, fort sensible.

Martorana. — Par son plan en forme de croix grecque, sa coupole sur trompes, son riche pavement de mosaïque et de marbres, le somptueux revêtement de marbre qui paraît ses murailles, la Martorana est une église purement byzantine. Elle ne l'est pas moins

par ses mosaïques à inscriptions grecques qui, par l'ordonnance générale autant que par le style, sont exactement conformes aux



Fig. 261. — Mort de la Vierge. Mosaïque de la Martorana à Palerme (Phot. Alinari).

principes de la nouvelle iconographie byzantine.

Au sommet de la coupole, le Christ Pantocrator est assis sur son trône, et sa main levée laisse tomber la bénédiction sur le peuple

des fidèles. Autour de lui, quatre archanges inclinés font au maître une garde d'honneur. Plus bas, huit figures de prophètes disposées au tambour de la coupole et, dans les trompes d'angle, les images des quatre évangélistes ; puis, à la courbe des grands arcs, les médaillons des saints guerriers et des saints évêques, et, aux branches nord et sud de la croix, les austères figures des apôtres montrent l'église hiérarchiquement groupée aux côtés de son divin fondateur. Des mosaïques de l'abside, rien ne reste, sauf, sur la courbe de l'arcade, deux grandes figures des archanges Michel et Gabriel, et de même ont disparu sans doute la plupart des compositions évangéliques, dont la succession rappelait le cycle des grandes fêtes chrétiennes. Quatre épisodes seulement en sont conservés : sur les faces orientale et occidentale du carré central, par une disposition qu'on trouvera plus tard aux églises de l'Athos, l'Annonciation fait pendant à la Présentation au temple ; à la voûte du bras occidental de la croix, la Nativité du Christ, par où commence le cycle des fêtes, s'oppose à la Dormition de la Vierge, qui en marque le dernier chaînon (fig. 261). Enfin deux curieux tableaux, qui peut-être décoraient la façade primitive de l'église, se voient aujourd'hui dans la partie antérieure du monument. L'un montre Roger II, en costume de basileus byzantin, couronné par le Christ (fig. 262) ; l'autre, partiellement gâté par une restauration maladroite, représente l'amiral Georges d'Antioche, humblement prosterné aux pieds de la Vierge.

Parmi les mosaïques byzantines de Sicile, celles de la Martorana sont peut-être, avec celles de Cefalù, les plus remarquables ; la composition en est bien entendue, le dessin souvent ferme et précis, le coloris plein d'éclat. Elles semblent donc bien appartenir en propre aux maîtres grecs qui travaillèrent pour Roger II et qui exécutèrent également pour lui une partie des mosaïques de la Chapelle palatine.

*Chapelle palatine*¹. — La Chapelle palatine, achevée par Roger II en 1143, comme l'atteste l'inscription grecque qui court à la base de la coupole, est la merveille de l'art siculo-normand et le monument le plus représentatif qu'il ait produit. Par ses trois nefs, que séparent des colonnes antiques de granit aux chapiteaux corinthiens somptueusement dorés, c'est une basilique d'Occident ; par son sanctuaire surélevé, que des clôtures de marbre, incrustées

1. Terzi, Amari et Cavallari, *La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo*, Palerme, 1889 ; Paulovskij, *Peintures de la Chapelle palatine de Palerme*, Pétersbourg, 1890 (russe) ; *Iconographie de la Chapelle palatine* (RA., 1891) ; *Décoration des plafonds de la Chapelle palatine* (BZ., II, 1893).

de mosaïques, séparent du reste de l'église, par sa haute coupole à trompes d'angle portée sur quatre colonnes, c'est un édifice d'Orient. Par son pavement, où le porphyre, le marbre, la serpentine se



Fig. 262. — Roger II couronné par le Christ. Mosaïque de la Martorana à Palerme (Phot. Alinari).

mèlent aux entrelacs de mosaïques multicolores, par la parure des marbres incrustés d'émaux polychromes qui tapisse ses murailles et que couronne une haute frise de palmettes dorées, elle évoque

le souvenir des mosaïstes arabes, de leur art savant, de leur patiente virtuosité, et elle est arabe encore par son admirable plafond de bois qui retombe en stalactites et que décorent de délicates peintures persanes; et enfin, par les mosaïques éblouissantes qui

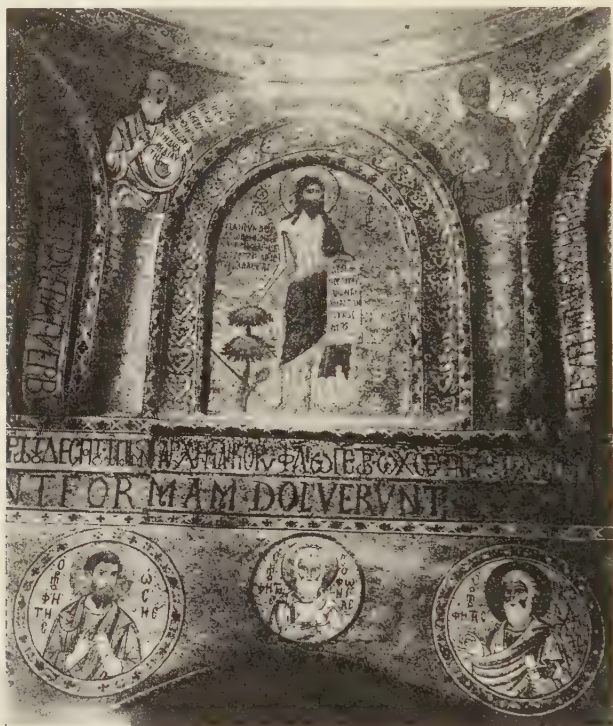


Fig. 263. — Palerme. Chapelle Palatine. Mosaïques de la coupole
(Coll. Hautes Études, C. 726).

couvrent ses parois et ses voûtes et l'illuminent du prestigieux rayonnement de leurs fonds d'or, elle est purement byzantine.

Pourtant les restaurations postérieures ont partiellement altéré ce bel ensemble. Dès le ^{xiv}^e siècle, les rois aragonais ont, sur le mur occidental en particulier, substitué des mosaïques nouvelles à la décoration primitive. Le ^{xvi}^e et le ^{xviii}^e siècle ont remis à neuf la décoration de l'abside de gauche et de la grande abside. En 1798 enfin, on a détruit une partie des mosaïques qui décoraient le mur

nord du sanctuaire. Néanmoins, et sans oublier non plus que les mosaïques des nefs, achevées sous Guillaume I (1154-1166), sont d'une main différente, il demeure aisé de saisir l'ordonnance générale de cette vaste décoration, et de constater combien elle est exac-



Fig. 264. — La Nativité. Mosaïque de la Chapelle Palatine à Palerme.

tement conforme aux idées liturgiques de l'église grecque et à l'art des maîtres byzantins.

Au sommet de la coupole, selon l'usage, le Christ Pantocrator, en buste, occupe le médaillon central. Autour de lui, huit archanges aux ailes éployées, aux vêtements constellés d'or, font au roi du ciel une garde d'honneur. Plus bas, quatre évangélistes placés dans les trompes d'angle, et quatre prophètes figurés debout, David,

Salomon, Zacharie et saint Jean-Baptiste, annoncent la venue du Fils de Dieu et proclament sa gloire, tandis qu'au-dessous d'eux, d'autres prophètes représentés en buste, complètent la divine démonstration (fig. 263). A l'abside, le Christ en buste, colossal, garde sa place traditionnelle au sommet de la conque, et au-dessous de lui, la Madone entre des saints occupe la courbe de l'hémicycle, tandis qu'au sommet de l'arcade, les archanges Gabriel et Michel s'inclinent devant le médaillon où s'inscrit la composition mystique de l'Hétimasie. Comme à la Martorana, l'Annonciation fait pendant à la Présentation sur les faces orientale et occidentale du carré central et plus bas enfin, sur les parois latérales du sanctuaire, le cycle des fêtes chrétiennes se développe en de nombreuses compositions (fig. 264). Dans la partie droite du chœur, ce sont les épisodes qui vont depuis la Nativité jusqu'aux Rameaux, parmi lesquels la Fuite en Égypte et l'Entrée à Jérusalem attestent, avec une rare habileté technique, un art savant de la draperie et un réel talent de composition. Dans la partie de gauche prenaient place sans doute les scènes de la Passion, dont il ne reste plus aucune trace ; et le cycle s'achève, dans les deux voûtes qui couronnent les branches nord et sud du sanctuaire, par l'Ascension et la Pentecôte.

A quelques exceptions près, toutes ces mosaïques sont accompagnées d'inscriptions en langue grecque, et cela seul suffirait à attester leur origine nettement byzantine, quand bien même par ailleurs, par les qualités de l'exécution, par l'art de la composition, par l'éclat du coloris, par le sentiment et la recherche du détail pittoresque et souvent réaliste, elles ne montreraient point leur étroite parenté avec les œuvres propres de l'art byzantin. Il n'en va plus de même quand on considère les mosaïques des nefs. Sans doute elles sont en un étroit rapport avec l'ordonnance générale de la décoration ; l'histoire de la vie de saint Pierre et de saint Paul, qui couvre les parois des bas-côtés, correspond aux figures des deux apôtres placées à la conque des absidioles ; et c'est en conformité avec les plus lointaines traditions chrétiennes que, dans la grande nef, se déroulent en deux zones superposées les épisodes de l'Ancien Testament, depuis la Création jusqu'à la lutte de Jacob avec l'ange. Mais toutes ces représentations sont accompagnées d'inscriptions latines, et au vrai le style en est fort différent. Aussi bien on sait, par le témoignage du chroniqueur Romuald de Salerne, qu'après la mort de Roger II (1154), son fils Guillaume acheva la décoration en mosaïques de la Chapelle palatine. Tout fait croire

qu'il en confia l'exécution aux élèves italiens qui s'étaient formés à l'école des maîtres grecs. Et c'est pourquoi, tandis que, dans le sanctuaire, les compositions conformes au canon byzantin, les saints de l'Église grecque, la langue hellénique enfin dominaient, dans les nefs, au contraire, règnent les saints et la langue de l'Église



Fig. 265. — Monreale. Intérieur du dôme (Phot. Alinari).

latine; et c'est pourquoi surtout, aux œuvres si remarquables qui décorent le chœur et les absides, s'opposent des ouvrages plus inégaux, où apparaît, avec une tendance légitime à s'affranchir des leçons byzantines, la marque d'une évolution qui, bien vite, acheminera vers la décadence l'art siculo-normand.

Monreale ¹. — Cette décadence apparaît clairement dans l'énorme décoration du dôme de Monreale, qui couvre une surface de plus de 6000 mètres carrés (fig. 265). Sans doute, l'œil est d'abord ébloui par la prodigieuse splendeur de la magnifique cathédrale,

1. Serradifalco. *Del duomo di Monreale*, Palerme, 1838; Gravina, *Il duomo di Monreale*, Palerme, 1859-1871.

étonné par le déploiement d'un luxe incomparable : on constate vite pourtant, à regarder les détails, combien on est loin de l'art savant des maîtres qui, à Cefalù ou au palais, avaient travaillé pour Roger II. Si, dans l'ordonnance générale de la décoration, dans la composition des scènes, on sent toujours l'influence byzantine, on voit clairement par ailleurs que les modèles byzantins ont été copiés par des artistes indigènes, avec plus de maladresse dans le dessin, moins d'éclat dans le coloris ; et s'il est intéressant de noter cet effort pour s'affranchir, en une certaine manière, des enseignements de l'Orient grec, il faut avouer que la sécheresse de ce style, la froideur de cet art trahissent la décadence et déçoivent le visiteur que la Palatine a charmé.

Il n'est donc point utile de décrire en détail toutes les parties de cette vaste décoration, dont beaucoup de morceaux ont été au reste abondamment restaurés. Il suffira de marquer la conception générale de cette œuvre colossale, le plan grandiose de l'ordonnance qui lui donne sa signification.

Dans l'abside principale (fig. 233), comme à Cefalù et à la Chapelle palatine, le Christ Pantocrator occupe le sommet de la conque, dominant toute l'église de son buste colossal. Au-dessous de lui, la Vierge « toute pure » (ἡ πᾶν ἁγία), comme la désigne une inscription grecque, est assise sur son trône, tenant sur ses genoux l'enfant divin ; à ses côtés sont debout deux archanges et les douze apôtres, dont la rangée se prolonge sur les parois voisines ; plus bas, quatorze figures de saints décorent la zone inférieure de l'hémicycle. Comme à Cefalù, c'est l'Église triomphante, figurée d'ordinaire dans l'Orient byzantin au sommet des coupoles, que le mosaïste a voulu représenter ici dans sa magnifique hiérarchie ; et la même idée s'exprime à la voûte qui précède le sanctuaire, où le symbole de l'Hétimasie flotte entre les séraphins et les archanges inclinés, à la voûte des absidioles, où quatre séraphins entourent le médaillon du Christ. Sur le grand arc du transept enfin, comme à la Palatine, les deux archanges Michel et Gabriel s'inclinent, drapés à l'antique ; et sur les murs de la grande nef, la foule des anges s'aligne en une double frise de médaillons.

Dans les voûtes et sur les parois latérales du transept, l'Église terrestre se manifeste par la longue série des compositions qui constituent le cycle des fêtes chrétiennes. Comme à la Martorana, comme à la Palatine, l'Annonciation occupe une place à part, aux deux côtés de l'arc triomphal, à l'entrée de l'abside ; au centre du

transept, se développent les scènes de l'Enfance du Christ, tandis que, dans les ailes du sud et du nord, se succèdent les épisodes de



Fig. 266. — Monreale. Mosaïques du dôme (Coll. Hautes Études, C. 736).

la Passion. Quant au cycle des miracles du Sauveur, nettement séparé de celui des fêtes, il remplit les bas-côtés.

Dans les absides latérales, comme à la Palatine, les deux grands apôtres Pierre et Paul sont figurés, et une suite de compositions rappellent l'histoire de leur apostolat et de leur martyre. Enfin, par un souvenir de l'ancienne tradition chrétienne, la grande nef est, comme à la Palatine, décorée de scènes de l'Ancien Testament, disposées en deux zones parallèles et qui vont depuis la Création jusqu'à la lutte de Jacob avec l'ange.

Au-dessus des deux trônes adossés aux piliers orientaux du sanctuaire, deux compositions d'apparat, semblables à celles que nous avons rencontrées à la Martorana, montrent, à gauche, le Christ couronnant le roi Guillaume II (fig. 266), à droite, le souverain offrant à la Vierge l'église qu'il a fondée.

On voit aisément combien cette ordonnance rappelle celle qui, dans les autres églises de Sicile, a réglé la disposition des mosaïques : c'est qu'en effet toutes s'inspirent pareillement des principes de la liturgie byzantine. Mais si, à Monreale, la conception dominante ne s'écarte guère de celle qui a créé la décoration de Cefalù ou de la Palatine, l'exécution diffère étrangement. Comparez l'abside de Monreale, — la plus belle partie assurément de ce vaste ensemble, et celle qui dut être traitée avec le plus de soin, — à l'abside presque semblable de Cefalù (fig. 260) : sans doute, les inscriptions qui accompagnent les figures sont grecques, et à ce titre les mosaïques peuvent être considérées peut-être comme l'œuvre de maîtres byzantins : pourtant elles ne ressemblent plus guère à celles du milieu du *xix^e* siècle ; elles ont quelque chose de plus raide et de plus sec, plus de froideur dans le coloris, moins d'élégance dans le dessin. Regardez maintenant les autres mosaïques, qui toutes sont accompagnées d'inscriptions latines : assurément les compositions évangéliques comme les épisodes de l'Ancien Testament se conforment, dans l'arrangement des scènes, aux règles de l'iconographie orientale ; mais la technique offre de frappantes analogies avec les mosaïques des nefs de la Palatine ; comme elles, elles sont l'œuvre d'ouvriers indigènes, formés à l'école des maîtres grecs, mais infiniment moins habiles.

Aux merveilles de l'art religieux, les rois normands avaient ajouté, aussi bien au château royal de Palerme que dans leurs maisons de plaisance, les splendeurs de la décoration profane. Malheureusement fort peu de chose en a survécu. Il suffira de rappeler les mosaïques qui, dans la chambre du roi Roger au palais ou sous les voûtes à stalactites de la Zisa, représentent des archers et des cen-

taures, des lions, des griffons et des paons affrontés, tout un décor nettement byzantin, œuvre de la même école qui décora si magnifiquement les murailles de la Chapelle palatine. Et ainsi la Sicile normande, en même temps que, dans les mosaïques de ses églises, elle nous montre en son plein développement le nouveau style byzantin, nous laisse entrevoir, par le décor de ses palais, quelque chose de cette peinture profane dont se paraient à Constantinople les résidences des empereurs.

*Bethléem*¹. — A Bethléem, dans la basilique de la Nativité, construite probablement par Constantin, il subsiste quelques fragments, assez mutilés, d'une importante décoration en mosaïque. Une inscription en langue grecque, placée dans le chœur, rapporte qu'elle fut exécutée en 1169 par le mosaïste Ephrem, sous le règne du roi Amaury de Jérusalem et au temps de l'empereur Manuel Comnène. On a supposé que l'artiste byzantin se borna, en fait, à restaurer des mosaïques plus anciennes², et il est incontestable en effet qu'une partie de la décoration rappelle, par ses architectures, les motifs que l'on trouve au v^e siècle à Saint-Georges de Salonique et au baptistère des orthodoxes de Ravenne. Il serait par ailleurs assez surprenant, si la basilique était, comme il semble certain, ornée de mosaïques sur sa façade extérieure dès avant le vii^e siècle, qu'elle n'en eût point à l'intérieur pareillement. On remarquera toutefois, d'une part, que la représentation des sept conciles œcuméniques nous reporte, au plus tôt, au commencement du ix^e siècle, c'est-à-dire en un temps où l'on conçoit mal l'exécution d'une décoration de cette importance dans la Palestine soumise aux Arabes. D'autre part, selon la juste remarque de M. de Vogüé, l'esprit de conciliation et d'entente qui se manifeste dans le choix des textes sacrés reproduits sur les murailles, l'exposé d'une doctrine commune aux Grecs et aux Latins qui se dégage de ces inscriptions, correspondent bien aux bons rapports politiques qui existaient à la fin du xii^e siècle entre le royaume latin de Jérusalem et l'empire grec, à l'essai de rapprochement religieux aussi que tentaient alors les chefs des deux états, et dont la trace apparaît pareillement dans les peintures tracées sur les colonnes de la nef³. S'il est vrai

1. De Vogüé, *Les églises de Terre-Sainte*, Paris, 1860 ; Germer-Durand, *Décoration de la basilique de Bethléem* (Échos de Notre-Dame de France, 1891) ; Weir Schultz, *The church of the Nativity at Bethlehem*, Londres, 1910 ; Vincent et Abel, *Bethléem*, Paris, 1914.

2. Millet, *Art byzantin*, 166-168.

3. On y trouve côte à côte, désignés par des légendes bilingues, les cénos
Manuel d'Art byzantin. T. II.

que les mosaïques de Bethléem rappellent en partie les compositions du ^v^e siècle, il semble donc impossible pourtant d'en attribuer à cette époque reculée la première conception; aussi bien, l'ensemble de la décoration, telle qu'on peut la reconstituer d'après la description du P. Quaresmius, qui vit les mosaïques presque intactes à la fin du ^{xv}^e siècle, s'accorde bien, par les sujets représentés, les idées liturgiques qu'ils traduisent et l'ordonnance, avec l'iconographie nouvelle de l'époque des Macédoniens et des Comnènes.

Au mur occidental, au-dessus de la porte d'entrée, l'arbre de



Fig. 267. — Mosaïques de Bethléem (d'après Vogüé, *Les Églises de Terre-Sainte*).

Jessé déployait ses branches supportant les médaillons de tous ceux, prophètes, Sibylle, etc., qui avaient annoncé le grand événement de la Nativité. Sur les deux parois de la nef, au-dessus de l'architrave, une suite de figures en buste, formant une longue frise, représentaient les ancêtres du Christ (une partie assez considérable en subsiste); au-dessus, entre des architectures, étaient représentés par leur nom et le résumé de leurs actes inscrit sous une arcade, à droite, les sept conciles œcuméniques, à gauche, six synodes provinciaux (fig. 267); entre les fenêtres enfin, encadrés par deux frises décoratives aux ornements fort complexes, des anges, dont deux ou trois ont échappé à la ruine, se dirigeaient vers l'autel. Dans le transept et le chœur étaient figurés les épisodes évangéliques: on en voit trois assez bien conservés, l'Entrée à Jérusalem, l'Incrédulité de Thomas et l'Ascension. Ainsi, aux prophètes annonçant la nais-

sites fameux de la Palestine et des saints tout occidentaux, comme Olaf et Canut: or ces peintures sont sûrement du ^{xii}^e siècle. On remarquera aussi qu'un peintre, qui a inscrit son nom en latin (*Basilius pictor*) à côté d'un des anges de la mosaïque, travailla avec le byzantin Ephrem à la décoration.

sance du Christ faisait suite la généalogie du Seigneur, et les assemblées religieuses, fixant la doctrine de l'Eglise, conduisaient au cycle des grandes fêtes liturgiques. La composition des scènes évangéliques est conforme, d'autre part, au nouveau canon byzantin, et la représentation des conciles était, on le sait, un sujet cher depuis longtemps à l'art grec du moyen âge. On le trouvait au palais impérial dès le viii^e siècle, et il apparaît dans les miniatures des manuscrits de l'époque macédonienne, Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale ou Ménologe de Basile II. La décoration se complétait, au témoignage de Jean Phocas, par un portrait en mosaïque de l'empereur Manuel placé dans l'église. Dans la crypte était représentée la Nativité.

Ainsi, en Orient comme en Occident, l'influence de l'art grec demeurait au xii^e siècle toute-puissante, et là même où il semblait qu'on dût le moins l'attendre, chez les Normands de Sicile et chez les Latins de Syrie, Byzance restait la grande initiatrice, la maîtresse de toutes les élégances.

V

LES MOSAÏQUES PORTATIVES

La mosaïque ne fut pas seulement employée à Byzance à exécuter les grandes décorations des édifices sacrés : elle servit aussi, à partir du x^e siècle environ, à fabriquer de petits tableaux portatifs, sorte d'icônes plus recherchées et plus précieuses, que l'on exposait dans les églises ou dans les oratoires des palais particuliers, et que l'on emportait fréquemment en voyage. Le palais impérial en possédait de fort belles, que l'on déposait, avec les pièces les plus rares du trésor, dans le coffre nommé le *pentapyrgion*. Assurément c'était aller à l'encontre des principes de la mosaïque que de la plier à ces menus ouvrages, où elle perdait son vrai caractère et se rapprochait, avec moins de bonheur dans l'exécution, de la miniature. Pourtant les ouvrages de ce genre semblent avoir été nombreux et appréciés. Malheureusement beaucoup d'entre eux ont disparu, et nous n'en possédons plus que d'assez rares exemplaires. Ils représentent, tantôt des personnages isolés, Christ, Vierge, saints, tantôt une des grandes fêtes de l'Eglise, tantôt même, comme dans la plus célèbre des œuvres de ce genre, les deux tableaux de l'Opera del Duomo à Florence, la série complète, en deux panneaux, des douze grandes



Fig. 268. — Florence. Musée de l'Opera del Duomo. Mosaïque portative (Phot. Alinari).

fêtes (fig. 268). Ces deux monuments, d'une élégance un peu sèche, semblent dater du xiv^e siècle. Le plus grand nombre des autres est du xii^e ou $xiii^e$ siècle, quelques-uns du xiv^e . Certains sont de dimensions assez considérables, comme la Madone à l'enfant du monastère de Chilandari à l'Athos, qui mesure 0,64 sur 0,45, et que Kondakof date du $xiii^e$ ou xiv^e siècle. En général pourtant, ils sont de proportions plus petites, et l'exécution, faite au moyen de cubes



Fig. 269. — Saint Georges. Mosaïque portative (Musée du Louvre).

microscopiques assemblés sur un lit de cire, est d'une incomparable finesse.

E. Müntz a dressé, en 1886, un premier catalogue de ces mosaïques portatives, où, à côté de nombreux monuments indiqués par les textes et perdus, on notera, comme particulièrement remarquables, au Louvre, une Transfiguration et un médaillon circulaire représentant saint Georges combattant le dragon ($xiii^e$ s.) (fig. 269); au Vatican, un saint Théodore le Stratilate, assez endommagé (xii^e s.); au South-Kensington, une Annonciation (xii^e - $xiii^e$ s.); à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, un prophète Samuel et un saint Théodore. Le musée de Vich en Espagne possédait autrefois un fort beau saint Nicolas, attribué au $xiii^e$ siècle. Mais l'Athos surtout est rela-

tivement riche en monuments de ce genre : à côté de la Madone de Chilandari (xiii^e-xiv^e s.) et du saint Jean Chrysostome (xii^e s.), d'un style si réaliste, qui de Vatopédi a passé dans la collection Nélidof, on citera le Sauveur d'Esphigmenou (xi^e siècle), noblement drapé dans un manteau de pourpre couvrant une tunique bleue ; la sainte Anne de Vatopédi, qui peut-être faisait partie du même triptyque, et dont le travail très fin emploie beaucoup de cubes d'argent ; le saint Georges et le saint Démétrius de Xénophon (xii^e-xiii^e siècle), qui, par la finesse du travail et le caractère populaire des visages, rappellent le panneau de la collection Nélidof : le saint Nicolas de Stavronikita (xi^e-xii^e siècle), que Kondakof considère comme la meilleure de toutes ces mosaïques portatives, et qui ressemble fort à celui de Vich ; enfin et surtout la Crucifixion de Vatopédi (xi^e-xii^e s.), d'un style un peu tourmenté, mais qui est également remarquable par la finesse et l'habileté du travail, la justesse des attitudes, l'expression des visages et l'éclat du coloris. On notera la façon dont le ciel a été traité au moyen de cubes d'argent¹.

Tous ces petits monuments, qu'il faut rapprocher des icônes peintes sur bois, ont un intérêt réel pour l'histoire de l'iconographie byzantine. La plupart d'entre eux, par le style, se rapprochent des miniatures et offrent les mêmes qualités d'exécution serrée, attentive, d'élégance un peu sèche et tourmentée, de coloris harmonieux et puissant.

1. E. Müntz, *Les mosaïques byzantines portatives* (Bulletin monumental, t. 52, 1886). Pour Vich : Roulin, *Tableau byzantin inédit* (Mon. Piot, t. VII, 1900). Pour l'Athos : Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902, p. 104-120 et pl. XI-XVI ; Ainalof, *Monuments byzantins de l'Athos* (Viz, Vrem., VI, 1899).

CHAPITRE VI

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE FRESQUES ET ICONES

I. Les fresques de Cappadoce. Les sujets. L'ordonnance et l'iconographie. Classement chronologique des monuments. Caractère de ces fresques. — II. Les fresques de l'Italie méridionale. L'hellénisation de l'Italie du Sud. Les sujets. Classement chronologique des monuments. Caractère de ces peintures. — III. Les fresques russes. L'église de Néréditsi. — IV. Les icônes.

Jusqu'en ces dernières années, on ne connaissait aucun monument de la peinture murale byzantine pour la période qui s'étend de la fin du IV^e siècle à la fin du XII^e siècle. Des explorations récentes ont heureusement comblé cette lacune : l'Italie du Sud d'abord ¹, la Cappadoce, il y a quelques années à peine ², nous ont révélé de curieux vestiges de cet art disparu. On peut aujourd'hui d'autant mieux en entreprendre l'étude que plusieurs de ces ouvrages sont datés avec une absolue précision. D'autre part, les fresques qui décorent les vieilles églises russes du XII^e siècle, et dont le style est tout byzantin, fournissent, pour compléter cet exposé, d'utiles points de comparaison ³.

1. Cf. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, 1894 ; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, 1904.

2. De Jerphanion, *Les églises souterraines de Gueurémé et Soghanli* (C. R. Acad. Inscr., 1908 ; *Les églises de Cappadoce* (ibid., 1912) ; *Rapport sur une mission d'études en Cappadoce* (Bull. de la Société française des fouilles archéologiques, 1913 ; *Deux chapelles souterraines en Cappadoce* (R. A., 1908, II) ; *La date des peintures de Toqale Kilissé en Cappadoce* (R. A., 1912, II) ; *Inscriptions byzantines de la région d'Urgub en Cappadoce* (Mélanges de la Faculté orientale de Beyrouth, 1913 ; Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, 1908 ; Grégoire, *Voyage dans le Pont et en Cappadoce* (B. C. H., 1909) ; Millet, *Remarques sur l'iconographie des peintures cappadociennes* (C. R. Acad. Inscr., 1912). Cf. Dalton, *Byz. art and archaeology*, p. 267 et suiv. L'ouvrage du P. de Jerphanion sur *les églises rupestres de Cappadoce* est annoncé comme devant paraître prochainement, 2 vol. 4^e avec 2 vol. d'atlas f^o.

3. Pokrovskij, *Peintures murales dans les anciennes églises grecques et russes* (Troudy du 7^e congrès archéologique, I), Moscou, 1890 russe ; Eber-solt, *Fresques byzantines de Néréditsi* (Mon. Piot, XIII, 1906) ; Mouratof, *La peinture russe jusqu'au commencement du XVII^e siècle* (dans I. Grabar, *Histoire de l'art russe*, t. VI, 130 et suiv., Moscou, 1913 ; Réau, *L'art russe des origines à Pierre le Grand*, Paris, 1921.

I

LES FRESQUES DE CAPPADOCE ¹

La Cappadoce, on l'a vu déjà, est une des parties de l'Asie Mineure où le christianisme et l'art chrétien se développèrent le plus tôt et le plus brillamment. Les établissements monastiques en particulier s'y multiplièrent avec une extraordinaire rapidité. Comme dans les solitudes de la Thébaïde et de la Palestine, de nombreux anachorètes vinrent établir leurs cellules dans les ravins de la région volcanique et déserte qui s'étend à l'ouest et au sud de Césarée. A Urgub, à Gueurémé, à Sinasos, à Atchyk-Seraï, à Soghanli, ailleurs encore, les flancs de la vallée, les pics et les cônes naturels qui s'y dressent sont creusés d'innombrables cavernes artificielles, qui servirent jadis d'habitation, de lieu de culte ou de sépulture aux pieux solitaires. Les églises souterraines, les chapelles funéraires s'y rencontrent en grand nombre, quelquefois signalées à l'attention par de curieuses façades, où des séries d'arcades aveugles à l'arc outrepassé forment au-dessus des portes comme une frise taillée dans la roche. Plus souvent, la décoration extérieure est nulle : mais à l'intérieur, dans toutes ces chapelles, les parois sont complètement couvertes de peintures. Le temps en a détruit beaucoup, les hommes en ont abîmé davantage : pourtant, dans les deux principaux groupes de ces églises rupestres, à Gueurémé et à Soghanli, les fresques se comptent encore par centaines, et beaucoup sont assez bien conservées (fig. 270).

Certaines, les plus anciennes, sont peintes directement sur le roc : elles sont, en général, fort simples et purement ornementales. Ce sont des dessins géométriques, filets, entrelacs, zigzags, ou encore des croix, peints d'ordinaire en rouge et en vert. Rarement des figures de saints isolés s'y mêlent, se détachant en tons très simples sur le fond gris de la roche. Quelques-unes de ces peintures purement décoratives pourraient à la rigueur remonter à l'époque des iconoclastes ². Mais le plus grand nombre de ces fresques est peint sur un enduit de plâtre recouvrant les murailles et date d'une époque

1. Aux ouvrages cités plus haut de Jerphanion, Rott et Grégoire on peut joindre Levidis. *Αἱ ἐν μοναστήριον μοναὶ τῆς Καππαδοκίας*, Constantinople, 1899.

2. Chap. de la Sainte-Croix à Sinasos (Grégoire, *loc. cit.*, 91). Cf. Millet, *Les iconoclastes et la croix* (BCH., 1910, p. 96).

plus récente. Comme des inscriptions assez nombreuses attestent le zèle qu'on apporta en Cappadoce, au ix^e siècle, à construire et à décorer des églises, il se peut que quelques-unes de ces peintures



Fig. 270. — Chapelle de l'Ascension à Gueurémé
d'après le P. de Jerphanion .

appartiennent à cette époque ; il est certain que d'autres doivent sans aucun doute être attribuées au xiii^e siècle. Les plus nombreuses toutefois sont du x^e et du xi^e siècle ; pour plusieurs, une chrono-

gie certaine est fournie par des inscriptions, qui s'échelonnent depuis le règne de Constantin Porphyrogénète (912-959) jusqu'à celui de Constantin Doncas (1059-1067) : pour les autres, la comparaison de l'iconographie et du style démontre assez nettement l'unité de tout cet ensemble de monuments.

Les sujets. — Les sujets sont ceux que traite d'ordinaire l'art byzantin du second âge d'or. Peu de scènes sont empruntées à l'Ancien Testament : on ne rencontre guère que les trois enfants dans la fournaise et les anges reçus par Abraham. Au contraire le cycle évangélique est fort amplement représenté. Non seulement les grandes fêtes de l'Eglise sont figurées selon l'usage courant du x^e et du xi^e siècle ; mais il n'est point rare de rencontrer, traités avec un assez minutieux détail, les épisodes de l'Enfance et les miracles du Christ (chapelle de Saint-Théodore dans le Susam Bayri, Toqale-Kilissé à Gueurémé). Les scènes empruntées à la vie de la Vierge, sans être très fréquentes, apparaissent pourtant, parfois comme introduction à celles de la vie du Christ (chap. de la Théotokos à Gueurémé). Quelquefois, des motifs sont empruntés à la vie des saints (saint Pierre et saint Paul à Beli-Kilissé (Soghanli), saint Basile à Toqale-Kilissé (Gueurémé), saint Syméon Stylite à Zilvé (près Gueurémé). De longues théories de saints s'alignent, selon l'usage, au bas des parois verticales ou à la courbe des arcades. Certains, comme Procope le guerrier, Eustathe, ou l'archange saint Michel de Chones, semblent l'objet d'une particulière prédilection. Enfin, de nombreuses figures représentent les fondateurs de l'église, soit offrant leur œuvre au Christ, soit prosternés aux pieds de leurs saints patrons. Certains de ces personnages sont fort richement vêtus ; tous sont traités avec l'évident désir, manifeste dans les détails du costume, de l'arrangement des cheveux, etc., de donner à ces images la réalité d'un portrait. De nombreuses inscriptions, disant le nom des fidèles, accompagnent ces petites effigies.

Il faut remarquer quelle place tiennent dans le choix des sujets les thèmes empruntés aux apocryphes. Et il ne s'agit pas seulement ici de certains détails bien connus de la Nativité ou de la Crucifixion, ou de la belle scène de l'Anastasis inspirée de l'évangile de Nicodème. Le Proto-évangile de Jacques a fourni plusieurs épisodes relatifs à l'enfance de saint Jean-Baptiste (chapelle de Saint-Théodore dans le Susam Bayri) ; des apocryphes viennent également les scènes du cycle de la Vierge, en particulier celle de l'Eau de

l'épreuve, qui occupe une place particulière dans les fresques cappadociennes.

L'ordonnance et l'iconographie. — La répartition des sujets n'est pas moins digne d'attention. Dans les chapelles où le cycle évangélique est traité avec tous ses détails, l'ordonnance rappelle souvent

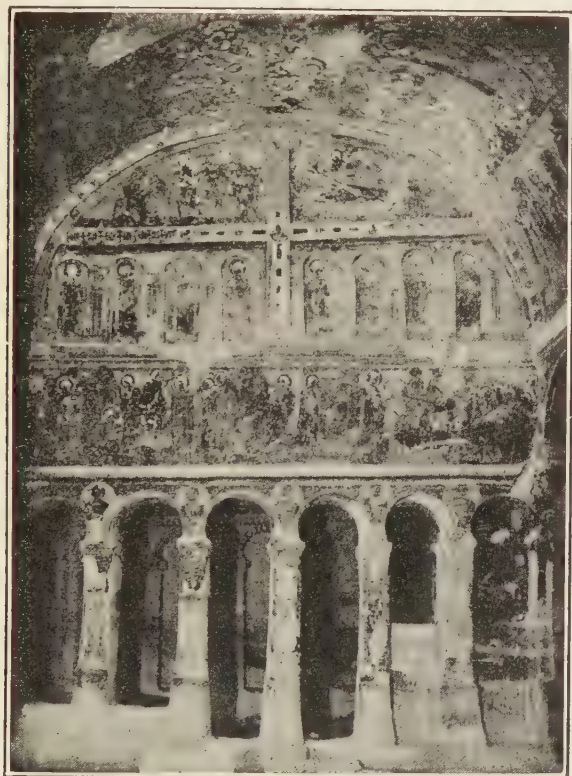


Fig. 271. — Église de Toqale-Kilissé à Gueurémé (d'après Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*).

encore les principes en usage au ^{vi}^e siècle. A Toqale-Kilissé (fig. 271), les scènes se succèdent, soit à la voûte du narthex, soit aux murs latéraux de la nef principale, ici en étroits registres superposés les uns aux autres, là en une large frise courant à la base de la voûte, mais toujours en suivant l'ordre chronologique

du récit évangélique, ici de l'Annonciation à l'Ascension, là de l'Annonciation à la Cène : la Crucifixion et l'Ascension toutefois occupent une place à part, l'une à l'abside principale, l'autre à la courbe de la voûte en berceau. Ce choix, qui commence à se faire entre certains épisodes, se marque plus nettement dans les églises à double nef de Soghanli : à Balyq-Kilissé, à Karabach-Kilissé, certaines scènes, presque toujours les mêmes, occupent la voûte (Annonciation, Visitation, Eau de l'épreuve, Nativité dans l'une ; scènes de la Passion dans l'autre). Enfin, certaines églises, surtout à Gueurémé, dont le plan reproduit celui de l'église à croix grecque, présentent une ordonnance plus systématique encore. Dans les jolies chapelles d'Elmale-Kilissé, de Qaranlik-Kilissé, de Tcharegle-Kilissé, le Pantocrator trône à la coupole, escorté de sa garde d'archanges, parfois répartis entre les différentes coupoles qui entourent la coupole centrale (Elmale-Kilissé) ; les évangélistes occupent les pendentifs ; les prophètes, debout à la courbe des grands arcs, déroulent des cartels où des versets annoncent la gloire du Seigneur. A l'abside centrale figure la Déisis, au-dessous de laquelle se rangent les grands docteurs de l'Eglise ; la Vierge et l'archange Michel décorent les arcades latérales. Parfois, à l'abside principale, la Communion des Apôtres ou la Divine Liturgie sont représentées au-dessous de la Déisis. Sur les parois de l'église, les scènes évangéliques prennent place, sans qu'on y puisse retrouver, au reste, la trace d'un ordre très régulier ; mais, parmi elles, la décoration a retenu surtout celles qui rappellent les grandes fêtes de l'Eglise, augmentées de fort peu d'épisodes accessoires. Enfin, les saints sont répartis au bas des murs ou à la courbe des arcades selon les nécessités décoratives. Ainsi, avec moins de rigueur sans doute, on s'efforce, dans ces petits oratoires, de reproduire en raccourci la décoration compliquée des grandes églises à coupole et de se conformer à l'ordonnance liturgique que Byzance inventa pour la décoration des édifices sacrés. C'est là un trait digne de remarque, et qui précise l'époque où beaucoup de ces fresques furent exécutées.

L'iconographie n'est pas moins remarquable. Il y faut noter certains traits assez archaïques, et que l'on ne trouve plus dans les grandes églises du ^x^e siècle. C'est, par exemple, à la conque de l'abside, la représentation du Pantocrator ou de la Déisis, parfois associée à la Communion des Apôtres (Djanavar-Kilissé, à Soghanli), comme c'est le cas aussi dans les églises russes de Néré-

ditisi et de Pskof (fin ^{xii}^e siècle). C'est, dans la scène de l'Anastasis, l'absence constante du Prodrome, qui, à Kief déjà, accompagne le Christ ; c'est surtout, à côté du thème nouveau de l'Anastasis, la persistance de l'épisode ancien par où était figurée la Résurrection, la rencontre des Saintes Femmes avec l'ange assis sur le tombeau vide. On observe les deux motifs juxtaposés à Toqale-Kilissé, à Karabach-Kilissé, à Tcharegle-Kilissé. C'est encore le thème de l'Eau de l'épreuve, extraordinairement fréquent, et qu'on trouve associé aux mêmes motifs qui l'accompagnent dans les ivoires du ^v^e et du ^{vi}^e siècle. Et c'est surtout, dans les plus anciennes de ces fresques, l'étroite ressemblance qu'elles offrent avec l'iconographie syrienne. Ce sont là autant de traits caractéristiques qui peuvent servir à classer ces monuments.

Classement chronologique des monuments. — On peut, dans les fresques des églises de Cappadoce, reconnaître deux groupes assez différents. L'un, le plus ancien, de tendances assez archaïques et d'inspiration purement syrienne, comprend des peintures qui datent de la fin du ^{ix}^e siècle et du commencement du ^x^e. On y placera, entre autres, la chapelle de Tavchanli-Kilissé, près de Sinasos, qu'une inscription attribue au règne de Constantin Porphyrogénète (912-959), la décoration du narthex de l'église de Toqale, et surtout le vaste cycle, très développé, qu'on trouve dans l'église de Qeledjlar (Hemsbey-Kilissé de Rott et de Grégoire).

Un autre groupe, assez différent par l'ordonnance plus liturgique des compositions, par le style, par l'iconographie plus nettement byzantine, s'échelonne depuis le milieu du ^x^e siècle jusqu'au ^{xii}^e. Un des monuments les plus importants qui y figurent est la grande église de Toqale-Kilissé, dont les peintures — celles du transept en particulier — sont, dit-on, les plus remarquables de toute la Cappadoce ¹. D'après une inscription qu'on y a découverte, et où se lit le nom d'un Nicéphore, probablement empereur, Rott en plaçait les fresques au commencement du ^{ix}^e siècle. On ne saurait admettre une date aussi reculée. Si, par la façon très caractéristique dont y sont ordonnées les scènes évangéliques, il y a dans ce monument des traits incontestables d'archaïsme, par ailleurs, l'allongement des proportions, la recherche de l'harmonie dans la composition, de l'élégance dans les poses et les draperies, de l'expression dans les visages, une assez large place faite au

1. Cf. l'article cité précédemment du P. de Jerphanion.

pittoresque, ramènent à une époque plus récente. Et, en effet, en comparant la décoration de Toqale à celle de l'église voisine de Tchaouch-In, qu'une inscription date avec précision du règne de Nicéphore Phocas, le P. de Jerphanion a pu fixer avec certitude à la même époque l'exécution des fresques de Toqale-Kilissé. Il



Fig. 272. — L'Anastasis. Fresque de Soghanli (Phot. de Jerphanion).

attribue toutefois à une époque un peu plus ancienne les peintures qui décorent la voûte du narthex, et que Rott, à cause de leur coloration caractéristique, où dominent le rose et le vert clair, et de leurs compositions encombrées de personnages aux proportions mesquines, jugeait au contraire d'une époque plus récente.

La même prédominance du ton vert clair se rencontre à Soghanli, dans une partie des peintures de la Karabach-Kilissé. Une inscrip-

tion rapporte une partie de cette décoration au règne de Constantin Doucas et à l'année 1061 ; mais ce texte ne semble concerner que les peintures des registres inférieurs (saints et donateurs). Les fresques de la voûte, plus anciennes, plus fraîches de coloris aussi, sont donc évidemment antérieures à cette date. On y voit une série de compositions, Nativité, Présentation, Crucifixion, Saintes Femmes au tombeau, Anastasis, d'exécution assez grossière, mais où les figures largement drapées, les statures ramassées et pleines, les gestes nobles attestent d'assez bons modèles. Elles semblent de la fin du ^x^e ou du commencement du ^{xi}^e siècle.

C'est à cette date qu'appartient avec certitude la jolie décoration de la chapelle de Sainte-Barbe à Soghanli, qu'accompagne une inscription datée du règne de Basile II et Constantin VIII (976-1025). Des saints décorent le bas des parois ; à la voûte, que partagent en quatre compartiments un arc doubleau et une série de médaillons occupant le sommet du berceau, on trouve les scènes habituelles de l'enfance du Christ, accompagnées de l'Anastasis (fig. 272). A l'abside, au-dessus des grands docteurs, le Pantocrator trône entre les symboles des évangélistes. A l'arceau central de la nef, dans des encadrements rectangulaires par où le peintre semble avoir voulu simuler des tableaux accrochés à la voûte, des figures non nimbées, présentant les types et le costume de l'époque, représentent les donateurs. Les figures immobiles, à l'attitude rigide, aux draperies sobrement traitées, se présentent assez heureusement ; dans les compositions, le groupement des personnages est bon, les draperies un peu tourmentées et compliquées. Malgré la médiocrité de l'exécution, on sent dans ces peintures de bons modèles et le reflet lointain d'un grand art.

Au même groupe se rattachent les fresques des trois chapelles à croix grecque de Gueurémé, Qaranlik-Kilissé, — qu'on nomme aussi l'église de l'Ascension —, Elmale-Kilissé, Tcharegle-Kilissé. Toutes trois sont du même style, et peut-être de la même main : elles datent probablement du ^{xii}^e siècle. L'influence byzantine s'y marque plus fortement encore que dans les monuments précédents, aussi bien dans l'ordonnance des compositions que dans l'iconographie ; l'art en est notablement supérieur à celui des fresques de Soghanli ; entre toutes les peintures de Cappadoce, ces trois ensembles sont assurément parmi les plus importants. Le coloris en est plus clair, la gamme des tons plus variée. Certaines figures ne sont point sans mérite : les prophètes, Daniel en particulier, ont du naturel et de l'aisance.

Certaines compositions, heureusement groupées, sont belles ; telles la Crucifixion à Elmale-Kilissé (fig. 273), l'Ascension à Qaranlik-Kilissé (fig. 274), une des meilleures sans doute que la Cappadoce nous ait conservées. Les draperies un peu tourmentées, mais harmonieuses et justes, les attitudes, les visages de type oriental, rappellent encore les belles œuvres du ^x^e siècle.

D'autres peintures datées nous font descendre jusqu'au



Fig. 273. — La Crucifixion. Fresque de Gueurémé (d'après Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*).

^{xiii}^e siècle ¹ (Qarche-Kilissé, datée de 1212 ; Souvech, daté de 1217) : fait important à retenir pour déterminer la chronologie de ces fresques. C'est à cette époque que j'attribuerais volontiers la série de représentations qui, à Gueurémé, décorent une chapelle voisine de celle de la Théotokos. On y voit, curieusement figurés, des épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste : dans ces compositions, les architectures tiennent une grande place, et le costume des soldats est tout à fait caractéristique. C'est à tort, selon moi, que Rott les classe dans le même groupe que les autres peintures de Gueurémé ².

Caractère de ces fresques. — Évidemment ces fresques cappa-

1. Rott, 246, 252 ; Grégoire, 115.

2. Rott, 236.

dociennes sont l'œuvre d'un art tout populaire, épris de pittoresque, de réalité, de dramatique — on a noté la place faite aux épisodes de la Passion — et qui ne doit rien à la tradition savante de l'hellénisme. Si l'on excepte le peintre de Toqale, qui semble avoir été capable d'originalité et d'invention — sa Crucifixion est à cet égard digne d'attention, — les artistes qui ont exécuté ces fresques étaient



Fig. 274. — L'Ascension. Fresque de Gueurémé (Phot. de Jerphanion).

le plus souvent médiocres, sans grand talent, sans originalité, sans invention. Ils se sont bornés en général à copier des modèles invariables, avec une certaine tendance même à reproduire les traits archaïques de l'iconographie et quelque hésitation à entrer dans les voies de l'art nouveau. Leur technique est très simple; les figures sont esquissées, le modelé assez rudimentaire. La gamme des couleurs est assez pauvre, réduite à quatre ou cinq tons dominants, généralement de teintes claires, et c'est par larges touches que cette couleur est appliquée. Il y a souvent dans ces peintures une inexpérience extrême. Mais ceux qui les ont exécutées ont, comme les artistes de leur temps, le goût du portrait et quelque sentiment de la réalité; surtout ils travaillent sur des modèles d'une incontestable

table beauté, et par là, si médiocres qu'elles soient, leurs œuvres sont intéressantes, « comme témoins presque uniques de la peinture byzantine à l'époque macédonienne et comme des reflets lointains, affaiblis, de ce qui fut un grand art¹ ».

Ce n'est point le seul intérêt des fresques cappadociennes. Œuvre d'une école monastique et populaire, fort différente de l'art officiel et aristocratique, elles continuent, au moins dans le groupe le plus ancien, la pure tradition syrienne, et l'ample développement qu'elles donnent au cycle évangélique a pour l'étude de l'iconographie un puissant intérêt. Mais il faut, ici aussi, se garder soigneusement de faire à l'Orient une place trop exclusive. Dès le milieu du x^e siècle, la Cappadoce subit profondément l'influence de Byzance, et cette influence y domine jusqu'au xii^e et xiii^e siècle². Sans doute les motifs orientaux ne disparaissent pas complètement ; mais la tradition hellénistique se substitue à eux de plus en plus. Ici encore, il faut donc faire très largement la part de Byzance, et ne point mettre trop exclusivement les fresques cappadociennes au compte de l'Orient et de la tradition syrienne³.

Le même mélange des anciennes traditions orientales et de l'influence byzantine grandissante peut être observé dans les peintures qui décorent les églises rupestres de la montagne monastique du Latmos, près de Milet⁴. Tandis que, dans la grotte du Pantocrator, qui date peut-être du viii^e siècle, le Christ trônant, entre les symboles des évangélistes, dans une gloire soutenue par deux anges s'inspire de la tradition comme de la théologie syrienne, les fresques de date postérieure relèvent nettement de l'influence de Byzance. Dans la grotte de Saint-Paul au couvent de Stylos, à côté de la peinture montrant le pieux moine s'inclinant devant la Vierge assise sur son trône et d'une curieuse fresque représentant

1. Jerphanion, dans RA., 1908, II, p. 18.

2. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 561.

3. L'exposé qui est fait dans le texte est nécessairement incomplet. Il n'existe encore en effet aucune étude d'ensemble sur ces peintures de Cappadoce, et nous sommes réduits aux descriptions, souvent insuffisantes, de Rott, et aux articles plus détaillés du P. de Jerphanion sur la chapelle de Sainte-Barbe à Soghanli, celle de l'Ascension à Gueuréme et celle de Toqale-Kilissé. Il faut donc attendre la publication complète des documents. J'ai, pour l'instant, surtout pris à tâche de dégager quelques données générales de l'examen des photographies déjà publiées, et de celles qui m'ont été obligeamment communiquées par le P. de Jerphanion.

4. Wiegand, *Der Latmos*, t. III, fasc. I de la publication des fouilles de Milet, Berlin, 1913. Le chapitre relatif aux fresques est de Wulff.

la mort du saint, une suite de scènes évangéliques, allant de la Présentation de la Vierge au temple jusqu'à la Transfiguration, rappelle le style des mosaïques byzantines du ^x^e siècle. Mais tandis que le coloris en est assez pauvre encore, au contraire, l'artiste qui, dans la première moitié du ^{xiii}^e siècle, a décoré la grotte du Christ apparaît comme un véritable coloriste. Les scènes de la vie du Sauveur, dont certaines font penser aux fresques cappadociennes de l'église de l'Ascension, sont traitées dans une couleur riche et harmonieuse, qui rappelle le style des miniatures de l'époque : et aussi bien le peintre semble s'être inspiré d'un manuscrit illustré de l'Évangile. Une autre grotte, près du couvent de Jediler, est plus intéressante encore. Elle date du ^{xiii}^e siècle, et est décorée de scènes de la vie du Christ. Le style s'y éloigne de plus en plus de celui des grandes compositions monumentales : on y sent une recherche de la réalité, de l'émotion dramatique, qui annonce l'évolution qui s'accomplit alors dans la peinture ; le coloris aux nuances sombres de violet et de bleu indigo donne à ces représentations un accent de gravité assez remarquable. Et sans doute ces fresques du Latmos sont, comme la plupart de celles de Cappadoce, de valeur assez médiocre : mais elles sont « des témoins significatifs d'une floraison d'art presque disparue », et par là elles méritent de retenir l'attention.

L'Asie Mineure paraît avoir été fort riche en monuments de cette sorte. Le musée de Berlin conserve des fragments de décoration provenant d'une église de Pergame. Ce sont des têtes du Christ, de la Vierge, de saints, qui rappellent les mosaïques siciliennes et attestent un art assez savant. En Pisidie, d'autre part, dans la petite île de Nis, au milieu du lac d'Égerdir, Rott signale dans l'église de Saint-Étienne des fresques qui semblent remarquables. Les plus récentes datent du ^{xiii}^e siècle ; mais certaines sont plus anciennes, et « par leurs draperies encore à demi classiques et leur expression de vie, elles peuvent compter, dit Rott, parmi les plus belles que nous ayons rencontrées en Asie Mineure ¹ ». Elles représentent l'Annonciation aux Bergers, le Sacrifice d'Isaac, les Saintes Femmes au tombeau, et, dans l'abside, la Communion des apôtres ; elles dateraient au plus tard du ^{ix}^e siècle.

1. Rott, 90.

II

LES FRESQUES DE L'ITALIE MÉRIDIONALE ¹

A l'autre extrémité du monde byzantin, l'Italie méridionale présente des établissements monastiques et des églises rupestres déco-



Fig. 275. — L'Ancien des jours. Fresque de la chapelle Saint-Blaise, près Brindisi.

rées de fresques absolument semblables aux monuments de la Capadoce.

L'hellénisation de l'Italie du Sud. — On sait comment, vers la fin du ix^e siècle, Byzance, en conquérant l'Italie du Sud, refit,

1. Aux ouvrages cités p. 567 de Diehl et de Bertaux, on peut joindre : Salazar, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Naples, 1870-81 ; Frothingham, *Notes on byzantine art and culture in Italy* (American journal of archaeology, 1891 et 1895) ; Avena, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Rome, 1902.

pour plusieurs siècles, de cette région une nouvelle Grande-Grèce. Sous le gouvernement des empereurs, tout le midi de la péninsule redevint grec de langue, de mœurs, de religion ; et alors même que ce gouvernement eut disparu, l'hellénisme, sous les rois normands et angevins même, continua jusqu'au ^{xiv}^e siècle à exercer une influence toute puissante. L'Église, en particulier, contribua à ce grand mouvement d'hellénisation. Les moines basilien couvrirent de leurs établissements la Calabre, la Basilicate, la Terre d'Otrante, la Pouille ; ils poussèrent même jusqu'au mont Vulture, jusqu'aux environs de Trani et d'Andria, jusqu'à la vallée de l'Ofanto ; et partout, dans les *gravine* de la plaine de Tarente, sur la côte rocheuse de l'Adriatique, dans les solitudes montagneuses de la Calabre et de la Basilicate, ils transportèrent avec eux les traditions des anachorètes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure. A côté des grands monastères, s'établirent des *laures* érémitiques, où des cellules, creusées au flanc des rochers, abritèrent de petites communautés de solitaires. Le centre religieux de ces établissements était une chapelle souterraine, qui fut généralement décorée de peintures. Ailleurs, dans ce pays où le rite grec dominait, des églises s'élevèrent pour des paroisses grecques, et furent également embellies de fresques. Et ainsi, du ^{ix}^e au ^{xiv}^e siècle, le voisinage des pays grecs, la longue domination de Byzance, les fréquentes relations avec l'Orient, la persistance des monastères basilien et des colonies grecques produisirent une curieuse floraison artistique, dont le caractère byzantin est incontestable.

Aujourd'hui encore, malgré les ravages du temps et des hommes, on rencontre, dans la solitude des *gravine*, un grand nombre de ces oratoires décorés de peintures. Sans doute, l'art en est tout populaire, l'exécution rustique et grossière. L'intérêt n'en est pas moins grand. Par les inscriptions, grecques pour la plupart, qui les accompagnent, par le style, par l'iconographie, ces fresques se rattachent étroitement aux traditions de l'art oriental ; par leur date, que des inscriptions précises attestent en bien des cas, beaucoup d'entre elles sont de la période qui va du ^x^e au ^{xii}^e siècle ; et celles-là même qui sont d'époque postérieure sont instructives encore pour l'histoire de l'art byzantin.

Les sujets. — Comme en Cappadoce, les sujets représentés sont, tantôt des scènes évangéliques, tantôt et surtout des saints, au pied desquels des fidèles agenouillés rappellent, dans une inscription, leur nom et leur prière. Comme en Cappadoce, mais plus rare-

ment, il semble que l'artiste s'efforce de condenser sur l'étroite surface de la chapelle qu'il décore les éléments essentiels de la décoration d'une grande église. C'est ainsi que, dans la crypte de Saint-Blaise, près de Brindisi, qui fut ornée de peintures en 1197, autour du médaillon de l'« Ancien des jours » (fig. 275), flanqué des symboles des évangélistes, qui occupe le centre du plafond, quatre compositions représentent des scènes évangéliques, Annonciation (fig. 276), Présentation, Fuite en Égypte, Entrée à Jérusalem, tandis que d'autres compositions du même cycle, Nativité, Adoration des Mages, couvraient, avec des figures de saints, les parois latérales. Toutefois un ensemble de cette sorte est plus rare en Italie qu'en Orient. La plupart du temps, les moines ou les fidèles ont fait peindre, à d'assez longs intervalles de temps, l'image des saints qu'ils honoraient d'une dévotion particulière ; ils se sont fait concéder un ou plusieurs panneaux de la muraille pour y inscrire leur hommage ou leur prière ; et, tant qu'il s'est trouvé un espace vide, de nouveaux donateurs sont venus accroître le nombre de ces pieuses représentations. Souvent même, sur une peinture ancienne, on a sans scrupule appliqué un enduit frais destiné à recevoir une nouvelle image. Dans bien des oratoires on trouve donc plusieurs couches de peintures superposées et des fresques d'époque fort différente. Dans la grotte des Santi Stefani à Vaste, près d'Otrante, aujourd'hui fort abîmée, à côté d'un Christ, debout entre deux anges, et de trois docteurs de l'Église, Nicolas, Basile, Grégoire de Nazianze, tous datant du ^{xii}^e siècle, la Madone de l'abside centrale avait été, comme l'atteste une inscription, peinte en 1376, et les saints des piliers, saint Étienne, sainte Catherine, étaient vêtus à la mode élégante des cours angevines de Tarente et de Naples.

L'étude de ces peintures byzantines d'Italie ne va donc point sans quelques difficultés. Mais ce qu'il est essentiel de noter, c'est que, si du ^x^e au ^{xiv}^e siècle on peut constater dans ces fresques des différences de technique et de style, on n'y constatera nulle différence d'inspiration. Même lorsque des légendes latines accompagnent ces figures, elles demeurent purement byzantines, exécutées en pays grec, pour des populations grecques, par des artistes profondément pénétrés des traditions de l'art byzantin.

Classement chronologique des monuments. — C'est ce qui apparaît dans les plus anciennes de ces fresques, les deux Christs de Carpignano, datés avec précision, l'un de 959 et l'autre de 1020. L'exécution assurément en est maladroite et grossière ; la technique

pourtant, comme on l'a remarqué, « n'est qu'une simplification rustique du procédé savant par lequel un miniaturiste de Byzance modelait ses délicates figures ¹ », et le type offre des indices d'origine qui ne trompent point. Les peintures de la crypte de Saint-Blaise, datées de 1197, et qui sont assurément les plus dignes d'intérêt qui existent en Apulie, ne sont pas moins caractéristiques par leur ordonnance



Fig. 276. — L'Annonciation. Fresque de la chapelle Saint-Blaise, près Brindisi.

et par l'exacte conformité qu'offrent les différentes compositions avec les modèles canoniques de l'art byzantin (fig. 275-276). J'ai signalé déjà la crypte de Vaste, avec ses figures qui rappellent celles du Ménologe basilien. On en pourrait citer bien d'autres : à San-Lorenzo, près de Fasano, par exemple, une Déisis décorant l'abside, tandis qu'à droite et à gauche du groupe deux beaux anges, en somptueux cos-

1. Bertaux, *loc. cit.*, 139.

tume, s'inclinent, et que, sur les parois voisines, plusieurs saints sont rangés. « A en juger par l'ampleur du style, ces fresques semblent être, après le premier Christ de Carpignano, les plus anciennes peintures basilicques qui se soient conservées dans l'Italie du sud ¹ ». Ailleurs, à San Angelo au mont Raparo, la Déisis également décore la conque de l'abside, et au-dessous se développe, dans l'hémicycle, la scène de la Communion des Apôtres (xii^e siècle). A Palaggianello, dans une grotte aujourd'hui comblée, la chapelle des Santi Eremiti, une belle figure de l'archange Michel faisait pendant à une image de saint Eustathe, toutes deux d'un fort beau style, qui permet de les attribuer au xii^e siècle. Du xii^e siècle également sont les peintures de la crypte San Giovanni, près de Brindisi, où l'on voit la Déisis à l'abside, et un fort beau saint Michel, aux grandes ailes éployées, vêtu d'une riche tunique de pourpre, sur laquelle se croisent les replis d'une bande d'or. Bien d'autres peintures apuliennes encore datent du même temps : et au delà même des pays de langue grecque, l'influence de l'art byzantin s'est propagée jusqu'au mont Vulture, dans les peintures de la chapelle de Saint-Michel (Déisis à l'abside, saints, xii^e siècle), jusqu'en Campanie, à San Angelo in Formis, où un maître byzantin a peint, au tympan de la porte d'entrée, la noble et radieuse figure de l'archange Michel et la Vierge dans un médaillon soutenu par deux anges, sur le champ duquel, en cursive grecque, est inscrite une invocation à la Théotokos.

On peut suivre, par toute une série de monuments, dont plusieurs sont datés avec précision, la persistance de l'influence byzantine durant le xiii^e et le xiv^e siècle. La petite église de Santo Stefano, à Soletto, est toute décorée de peintures, datées de 1347, parmi lesquelles, sur le mur occidental, se voit une grande représentation du Jugement dernier. A Santa Maria de Cerrate, près de Lecce, une fresque presque intacte figure la Dormition de la Vierge, strictement conforme aux modèles grecs, et qui se recommande par la finesse du modelé et le bel éclat du coloris. Les mêmes qualités distinguent les peintures plus récentes de la crypte de Saint-Blaise (Nativité, saints cavaliers), qui semblent également du xiv^e siècle. J'ai cité déjà les fresques de Vaste, datées de 1376. Beaucoup d'autres, figures isolées ou compositions, complètent cet intéressant ensemble.

Caractère de ces peintures. — Une différence essentielle pour-

1. Bertaux, 143.

tant existe, au point de vue technique, entre les œuvres plus récentes et les fresques basilienues du ^x^e et du ^{xii}^e siècle. Malgré la noblesse des types et la ferme accentuation des contours, ces dernières sont d'une singulière pauvreté de couleur. Comme certaines des fresques de Cappadoce, elles sont peintes dans des couleurs neutres et sourdes, sans un rehaut de couleur vive. Ce sont des peintures presque monochromes, « des camaïeux d'ocre et de terre brune ¹ », assez semblables aux fresques qui décorent l'église de Sainte-Sophie de Kief. Au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle, au contraire, apparaissent des couleurs vives et franches qui rappellent les peintures de Mistra, de la Serbie et de l'Athos. Ainsi cet art byzantin d'Italie se transforme et évolue conformément aux modifications qui s'accomplissent dans l'art byzantin lui-même ; et bien qu'il ne rappelle guère le modelé habile et le beau coloris des mosaïques du ^{xi}^e siècle, ni les finesses de la miniature du même temps, pourtant il ne doit point nous surprendre. C'est un art populaire, qui simplifie les procédés trop savants, d'une façon identique d'ailleurs en Orient et en Occident. Les scènes évangéliques de la chapelle de Saint-Blaise près de Brindisi rappellent étrangement les compositions de la Karabach-Kilissé à Soghanli : ici et là, ce sont les mêmes modèles qui ont été imités, c'est la même technique et le même art.

Il existe pourtant, en Italie encore, quelques fresques byzantines de valeur plus haute. Ce sont les peintures les plus récentes de Santa Maria Antica à Rome, dont nous avons parlé déjà, et qui datent du ^{ix}^e ou ^x^e siècle. Par la précision du dessin, par la sereine beauté des visages, par l'éclat du coloris, ces images sont d'un art bien autrement raffiné que les fresques populaires. Elles peuvent prendre place à côté des meilleurs ouvrages de la Renaissance macédonienne. Mais elles sont jusqu'ici l'exception dans l'histoire de la peinture murale byzantine à cette époque. La Cappadoce, le Latmos et l'Italie du Sud en représentent la formule courante et populaire.

1. Bertaux, 151.

III

LES FRESQUES RUSSES ¹.

Les anciennes églises de la Russie complètent utilement ces indications.

Depuis le milieu du ^x^e siècle, l'influence byzantine se faisait sentir en Russie de façon toute puissante ². Non seulement à Kief, où des maîtres grecs exécutaient les mosaïques de Sainte-Sophie et de Saint-Michel aux têtes d'or (Communion des apôtres à l'abside), les fresques de Sainte-Sophie et du monastère de Saint-Cyrille (1179), mais dans toute la Russie de l'ouest, à Tchernigof (Transfiguration, 1031), à Sainte-Sophie de Novgorod, bâtie au ^x^e siècle (1045), mais dont la décoration, fort restaurée, ne date que de 1144, et enfin, durant tout le cours du ^{xii}^e, au monastère Mirojski à Pskof (1156), dans l'église de Néréditsi près de Novgorod (1199, dans celle de Saint-Georges à la Vieille-Ladoga (1^{re} moitié ^{xiii}^e siècle), des peintres grecs ornèrent de vastes décorations murales les églises nouvellement construites. Les chroniques ont conservé le nom de plusieurs de ces artistes byzantins, auteurs de fresques ou peintres d'icônes. Plusieurs des grands ensembles qu'ils ont exécutés nous sont, par ailleurs, parvenus à peu près intacts : l'ordonnance générale comme le style en sont purement byzantins.

Vers le milieu du ^{xiii}^e siècle, on rencontre à Sainte-Sophie de Novgorod, pour la décoration de la coupole, le motif classique qui, un siècle auparavant, apparaît constitué à Saint-Luc : autour du Christ, dans une double zone circulaire, les anges et les prophètes forment comme un double rayonnement. A la même époque, le bel ensemble de fresques — le plus important par la richesse du développement, par le dessin et la composition — que conserve le monastère Mirojski à Pskof n'est pas moins significatif : l'esquisse des corps, les traits des visages, les plis des draperies ont un caractère tout grec. L'église de Néréditsi n'est pas moins remarquable : par le plan, c'est une église grecque ; par l'ordonnance de la décoration murale, c'est un monument purement byzantin.

1. Voir les ouvrages cités p. 567 de Pokrovskij, d'Ebersolt, de Mouratof et de Réau. Il y faut ajouter, pour Nereditsi, Souslof, *Monuments de l'art ancien russe*, livr. 1-3, Pétersbourg, 1908-1910 (reproductions en couleur.)

2. Cf. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, p. 17 et suiv.

L'église de Néréditsi. — Comme à Pskof, comme à la Vieille-Ladoga, l'Ascension décore la coupole centrale, comme elle la décorait à Sainte-Sophie de Salonique ou à Saint-Marc de Venise. Autour du Christ montant dans sa gloire, soutenu par six anges, la Vierge, escortée par deux anges, et les apôtres lèvent les yeux vers le ciel. Plus bas, dans le tambour, comme à Saint-Luc, à Daphni, à Sainte-Sophie de Novgorod, des prophètes, tenant des cartels déroulés, proclament la gloire du Sauveur. Aux pendentifs, les évangélistes sont assis, et, comme à Sainte-Sophie de Kief, les médaillons des quarante martyrs, groupés par séries de dix, occupent les grands arcs de la coupole.

A la conque de l'abside, conformément à l'usage des églises byzantines du second âge d'or, la Vierge, colossale, debout dans l'attitude de l'orante, remplit le sanctuaire de sa majesté. Au-dessous d'elle, comme à la métropole de Serrès, comme à Kief, à Pskof, à la Vieille-Ladoga, la Communion des apôtres décore la courbe de l'hémicycle. Plus bas, en deux zones parallèles, s'alignent les grands docteurs de l'Église. Enfin, sous la fenêtre inférieure de l'abside, le Christ, jeune, est debout entre les deux médaillons de la Vierge et du Prodrome : c'est la scène bien connue de la Déisis, qui parfois, comme à Pskof, remplace la Vierge au-dessus de la Communion des apôtres ; ici au contraire, elle correspond aux deux représentations de l'Ancien des jours, occupant, entre deux archanges, la voûte de l'arc triomphal, et de l'Hétimasie, figurée au-dessus de la madone, comme à Nicée, à Daphni ou dans les églises de Sicile. Ainsi les symboles apocalyptiques gardent, à côté des thèmes eucharistiques, une place essentielle dans le sanctuaire. Aux absides latérales figurent la Vierge orante et le Prodrome.

Dans l'église, les peintres de Néréditsi n'ont point disposé en un ordre très régulier le cycle des grandes fêtes. Pourtant, les scènes évangéliques qu'ils ont retenues sont à peu près celles que représentait de préférence l'art byzantin du ^x^e siècle, augmentées, comme dans certaines églises de Cappadoce ou du Latmos, de quelques épisodes de la vie de la Vierge (Nativité, Présentation au temple) formant introduction à celle du Christ. Pareillement, les scènes empruntées à l'Ancien Testament tiennent peu de place dans la décoration : on ne rencontre que le Sacrifice d'Abraham et les anges reçus à la table du patriarche.

Les images des saints sont dispersées sur les piliers, les parois, les arcades, selon les nécessités de la décoration. Elles occupent,

comme à Saint-Luc, plus de place que les compositions, dont elles rompent parfois, en y intercalant de longues frises d'apôtres ou de prophètes, le développement régulier.

Enfin, comme à Torcello, sur le mur occidental, se développe la vaste composition du Jugement dernier, avec tous les éléments traditionnels — Déisis, apôtres assis aux côtés du souverain Juge, anges rangés derrière le divin maître, Hétimasie, résurrection des morts à l'appel de la trompette de l'archange, fleuve de feu entraînant les damnés dans l'Hadès, chœurs des élus — dont l'imagination byzantine a enrichi l'immense et terrible scène. La seule différence, c'est qu'à Néréditsi, elle se présente sur deux zones parallèles seulement, au lieu de quatre, comme à Torcello. On la retrouve, au reste, à la même place à Pskof et à la Vieille-Ladoga.

Enfin, sur le côté sud de l'édifice, on trouve l'image du fondateur, le prince Iaroslav Vladimirovitch, tenant dans sa main le modèle de l'église qu'il offre au Christ. Cette figure, d'un accent très réaliste, est traitée avec un visible souci de la vérité individuelle.

Ainsi, dans les vieilles églises russes, les peintres du ^x^e et du ^{xii}^e siècle ont suivi les règles tracées par les mosaïstes du ^{xi}^e, et l'on sent, à regarder leurs œuvres, qu'ils ont plus travaillé sur des types traditionnels que sur des modèles copiés d'après la réalité. C'est le trait commun de toutes ces peintures murales provinciales et lointaines, qu'elles répètent, sans aucune prétention à l'originalité, les admirables créations des maîtres de la capitale. A peine surprend-on parfois, à Néréditsi et à Pskof comme en Cappadoce et en Italie, quelque visage modelé d'une main plus ferme, au type plus accusé, à l'expression plus réaliste, et dans les fresques russes de la fin du ^{xii}^e siècle, à Néréditsi et surtout à la Nouvelle-Ladoga, un peu plus de souplesse, de mouvement, de pittoresque, indices d'une évolution que l'invasion mongole arrêta.

IV

LES ICONES ¹

Il est assez malaisé, dans l'état actuel de nos connaissances, de traiter, pour la période qui nous occupe, des icones peintes sur

1. Pour l'Athos : Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos* (russe), Pétersbourg, 1902 ; pour Ochrida : Kondakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909 ; pour la Rus-

bois à la détrempe. Nous savons par les inventaires du ^x^e et du ^{xii}^e siècle que les ouvrages de cette sorte se rencontraient en très grand nombre dans les églises et les monastères, et qu'ils étaient souvent somptueusement ornés de revêtements métalliques et entourés de cadres enrichis d'émaux et de pierreries ¹. Malheureusement il en subsiste un fort petit nombre qu'on puisse avec certitude attribuer à cette époque, et une prudence toute particulière doit être apportée dans cette étude. Outre que beaucoup de ces icones, et celles-là surtout que recommande une prétendue antiquité, sont d'accès assez malaisé, nombre de tableaux, à l'aspect archaïque et aux tons enfumés, sont beaucoup moins anciens qu'ils ne paraissent. « En fait de peintures byzantines, dit très justement Bayet, il est sage de n'accepter d'autres dates que celles qui s'appuient sur des données certaines, indépendantes du style et de l'iconographie ². »

Parmi les icones de la période qui nous occupe, une des plus anciennes paraît être l'image de saint Pantéléimon, que possède le musée ecclésiastique de Kief (fig. 277), Kondakof la date du ^{ix}^e ou ^x^e siècle, et le caractère antique du visage, les grands yeux, la finesse des mains conviennent assez bien en effet à cette époque ³. Les couvents de l'Athos conservent, d'autre part, un grand nombre d'icones vénérées, figures du Christ et de la Vierge, dont il est assez difficile de déterminer, sous les ornements de métal qui les couvrent, le caractère et la date. Kondakof en attribue une seule à une période vraiment ancienne : c'est la Panagia Portaïtissa, assez peu distincte d'ailleurs, que conserve le monastère d'Iviron, et que

sie : Kondakof, *Athos* ; Likhatchef, *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*, Pétersbourg, 1907 ; pour la Géorgie, Kondakof, *Revue des monuments anciens des églises et monastères de Géorgie* (russe), Pétersbourg, 1890 ; *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort, 1892 ; pour l'Italie : Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878, et les ouvrages de Salazar et de Bertaux ; pour l'Égypte : Strzygowski, *Die Gemäldesammlung des griechischen Patriarchats in Kairo* (BZ., IV, 1895). Cf. Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ* (russe), Pétersbourg, 1905 ; *L'iconographie de la Vierge*, Pétersbourg, 1910 ; *Iconographie de la Vierge*, 2 vol., Pétersbourg, 1914-1916.

1. Voir en particulier l'inventaire du monastère de Rodosto fondé en 1077 par Michel Attaliat (Sathas, *Bibliotheca graeca medii aevi*, I, 1872), celui du monastère de Stroumnitza, datant environ de 1080 (publié par Omont, dans les *Mélanges Weil*, Paris, 1898) et celui du couvent de Patmos daté de 1201 (Diehl, *Études byzantines*).

2. Bayet, *L'art byzantin*, 148.

3. Cf. Petrof, *Album du musée de l'Académie ecclésiastique de Kief*, livr. 1, Kief, 1912.

le savant russe incline à faire remonter jusqu'à l'époque des iconoclastes. Après cette image précieuse, la Madone dite « de Koukou-



Fig. 277. — Saint Pantéléimon, Icone du Musée de l'Académie ecclésiastique de Kief.

zelis » à Lavra, qui ne semble pas postérieure au ^{xiii}^e siècle, et la Panagia τριχειρῶσα (à trois mains) de Chilandari (^{xiv}^e siècle)

méritent seules à l'Pathos de retenir l'attention. Dans l'église de Saint-Clément d'Ochrida au contraire, deux beaux panneaux, se faisant pendant à l'entrée du sanctuaire, représentent les deux personnages de l'Annonciation : ce sont des œuvres excellentes de



Fig. 278. — L'ange de l'Annonciation. Icône à Saint-Clément d'Ochrida []
(d'après Kondakof, *Macédoine*).

la peinture du ^x^e ou du commencement du ^{xii}^e siècle. L'archange en particulier est tout à fait remarquable par la largeur du modelé et le beau style des draperies (fig. 278).

La Russie également conserve un certain nombre d'icônes célèbres de la Vierge, que des traditions assez mal établies attribuent à des

dates assez anciennes. Telles seraient la Madone de Smolensk, dont la première mention se rencontrerait en 1046, celle de Mourom (commencement du ^{xii}^e siècle), toutes deux du type de l'Hodigitria : celles d'Igor (^{xii}^e siècle) et de Kostroma (1^{re} mention en 1239) ; celles de Novgorod (1069) et de Koursk (1295), toutes deux dans l'attitude de la Vierge des Blachernes ; celles de Chorsoun, celle de Kazan, celle de Vladimir au musée national de Moscou, qu'on date du ^{xii}^e siècle, etc. Malheureusement, aucune étude scientifique n'a été faite encore de ces monuments, dont beaucoup, d'après Kondakof, dateraient de la période qui va du ^{xi}^e au ^{xiv}^e siècle¹. Il faut mentionner également, au musée ecclésiastique de Kief, une image des apôtres Pierre et Paul, datant du ^{xii}^e siècle, et exécutée au revers d'un panneau figurant la Déisis et plusieurs autres panneaux du même temps².

Les découvertes récentes faites en Géorgie ont fait connaître, d'autre part, quelques icônes qui semblent mieux datées par des inscriptions : à Ghélat, la Madone de Kakhoulî (1^{re} moitié du ^{xii}^e siècle), copie de la Vierge byzantine de Chalkopratria, une icône du Sauveur (1^{re} moitié ^{xii}^e), une autre du Christ, avec légendes grecques (^{xi}^e-^{xii}^e s.) ; à Khopi, une figure du Sauveur (^{xii}^e-^{xiii}^e s.), une image de la Madone, copie ancienne d'un original byzantin, exécutée, d'après Kondakof, au ^x^e siècle, et une autre datant du ^{xi}^e ou ^{xii}^e : à Kozkhéri, un Christ du ^{xi}^e siècle avec un cadre décoré d'émaux, etc.

L'Occident, d'autre part, possède un certain nombre d'images, à quelques-unes desquelles on attribue une date assez ancienne : à Rome, entre beaucoup d'images de la Vierge d'antiquité douteuse et mal attestée (Madone d'Aracoeli, pas antérieure au ^{xii}^e siècle ; Madone de Santa Maria Siciliana, mentionnée en 1092 ; etc.), on citera seulement la Madone de Sainte-Marie-Majeure, l'une des plus remarquables par sa valeur artistique et qui, au jugement de Kondakof, serait du ^{viii}^e ou du ^{ix}^e siècle, et la Madone de Santa Maria in Via Lata (^{xi}^e ou ^{xii}^e s.) ; à Saint-Marc de Venise, la Madone Nicopea, copie d'un original grec de l'Hodigitria datant du ^x^e ou ^{xi}^e siècle, mais fort restaurée³. Deux panneaux bien conservés au contraire se conservent à Bisceglie, en Pouille, dans l'église de Santa Margherita. Ils représentent la sainte titulaire de l'église et

1. Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, p. 178.

2. Petrof, *Album du musée de l'Académie ecclésiastique de Kief* (russe), Kief, 1912-1913.

3. Sur la Madone Nicopea, cf. Molinier, *Le trésor de Saint-Marc*, 62-63.

saint Nicolas. Ce sont deux icônes byzantines du ^{xii}e siècle, sur fond d'or, d'une couleur profonde et bien patinée.

Toutes ces icônes représentent des figures isolées, Vierge, Christ, saints : d'autres assurément, de même que les mosaïques portatives,



Fig. 279. — Couvercle peint d'un reliquaire en bois (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lauer. Mon. Piot, t. XV.

figuraient des compositions empruntés au cycle évangélique. Les inventaires précédemment cités en mentionnent un certain nombre représentant la Crucifixion, la Dormition de la Vierge, la Déisis, l'Anastasis, la Seconde Venue du Seigneur, etc. Mais il n'en existe guère de cette sorte qu'on puisse faire remonter à notre époque. Les tableaux d'origine grecque que possèdent certains musées, tels que celui du Vatican ou de Palerme, et où l'on voit des scènes évangéliques, Anastasis, Résurrection de Lazare, Mort de la Vierge, etc.,

semblent de date évidemment postérieure. En revanche le Musée Alexandre III à Pétersbourg conserve une fort belle image de la Crucifixion qu'on date du xii^e siècle, et où se manifeste, dans l'attitude de la Vierge à demi pâmée, une tendance réaliste et pathétique tout ensemble assez rare dans l'art byzantin de ce temps ¹ : c'est pourquoi on incline plutôt maintenant, à la dater du xiv^e siècle ². On peut citer également, au trésor du Sancta Sanctorum, un couvercle de reliquaire en bois (fig. 279), où sont peints sur fond d'or la Nativité, le Baptême, la Crucifixion, les Saintes Femmes au tombeau et l'Ascension. On date ces peintures du x^e ou du xi^e siècle ³.

1. W. de Grüneisen, *La piccola icona bizantina del museo Alessandro III a Pietroburgo* (Rassegna d'Arte, 1904, Milan) ; Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ*, pl. XII.

2. Millet, *Recherches*, 121 ; Ainalof, *La peinture byzantine du XIV^e siècle*, Petersbourg, 1917 (russe), 116-121.

3. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* (Mon. Piot, XV, 1906), p. 97-99.

CHAPITRE VII

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE. L'ILLUSTRATION DES MANUSCRITS

I. Remarques générales sur la miniature byzantine. Importance des manuscrits illustrés. Originalité de leur illustration. Méthode pour leur étude. — II. Caractères généraux de l'illustration des manuscrits. La tendance monastique. La tendance profane. — III. Les manuscrits profanes. Oppien. Nicandre. Apollonius de Citium. — IV. Les livres de l'Ancien Testament. Le Psautier. L'Octateuque. Les Prophètes. — V. L'illustration de Grégoire de Nazianze. La rédaction théologique. La rédaction littéraire et profane. Les portraits. L'ornementation. — VI. Ménologes et Évangiles. Le Ménologe basilien. Les Évangiles. Les homélies du moine Jacques. Jean Climaque. Triomphe de l'esprit monastique.

I

REMARQUES GÉNÉRALES SUR LA MINIATURE BYZANTINE ¹

Importance des manuscrits illustrés. — Si importantes que soient les œuvres de l'art monumental, mosaïques et cycles de fresques, qui nous sont parvenues, elles ne suffiraient point à nous donner une idée complète de ce que fut la peinture byzantine, si nous n'avions, en outre, conservé une série abondante de manuscrits illustrés de ce temps. Dans la décoration des édifices religieux, la surveillance de l'Église, s'exerçant avec plus de rigueur, imposait à l'art une plus grande sévérité ; et d'ailleurs, le caractère même et le but de cette décoration écartaient les éléments pittoresques au profit de la simplicité monumentale. La miniature pouvait montrer plus d'indépendance sans inquiéter aussi promptement l'orthodoxie. « Le mosaïste, écrit Kondakof, non sans une pointe d'exagération, n'invente ni de nouveaux types, ni de nouvelles attitudes, ni de nouveaux motifs de draperies ; les formes qu'il traite sont pour ainsi dire immuables. Les miniatures, au contraire, sont empreintes d'un

1. Pour l'ensemble du chapitre, Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1886-1891 ; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II, Milan, 1902. Cf. Ouvarof, *Album byzantin*, Moscou, 1890 ; Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, Fribourg, 1893.

caractère individuel, et sous ce rapport elles éclipsent complètement les peintures murales et les mosaïques contemporaines ¹. » C'est dans la miniature, on l'a vu, qu'à l'époque des iconoclastes se réfugia l'orthodoxie persécutée. C'est là, lorsque, au ix^e et au x^e siècle, se produisit une renaissance du goût unie à l'admiration des œuvres antiques, que se conserva la tradition pittoresque alexandrine et



Fig. 280. — La tribu de Juda devant Jérusalem. Miniature de l'Octateuque 746 (Bibl. Vaticane).

que l'art apparut plus libre, plus naturel, plus vivant, tout pénétré d'influences classiques, tout plein de noblesse et d'élégance. Par là, l'illustration des manuscrits nous fournit des œuvres infiniment plus variées que celles du grand art, et dont l'étude est singulièrement instructive pour nous faire connaître les tendances diverses de l'époque.

Originalité de leur illustration. — On sait l'objection qui semble restreindre le champ de cette étude et diminuer l'importance de ces monuments. D'après une théorie fort à la mode aujourd'hui, les artistes du ix^e et du x^e siècle se seraient bornés à copier des manuscrits antiques, datant du iv^e, du v^e, du vi^e siècle, et n'auraient absolument rien créé d'original, n'ajoutant aux modèles que les incorrections et les faiblesses de l'exécution. Et il est certain en effet que, quand on compare les différents manuscrits que cette période nous a laissés d'un même ouvrage, les homélies de Grégoire de Nazianze par exemple, telles que nous les conservent Paris,

1. Kondakof, *Histoire de l'art byzantin*, I, 34.

Florence, le Vatican, Moscou et le Sinaï, on constate sans peine que ces illustrations diverses procèdent d'un type commun. Ailleurs nous rencontrons plusieurs exemplaires pareils d'un même ouvrage, deux manuscrits des homélies du moine Jacques (Paris et Vatican), deux manuscrits de la Panoplie dogmatique d'Euthymios Zigabenos (Vatican et Moscou), six manuscrits de l'Octateuque (Vati-



Fig. 281. — Joseph amené en Égypte. Miniature de l'Octateuque 746 (Bibl. Vaticane).

can 746 et 747, Vatopédi, Smyrne, Florence, Constantinople), qui sont évidemment des copies d'un même original. Mais si la théorie du « prototype » contient donc une part incontestable de vérité, on a vu aussi comment cette théorie, admise trop aveuglément, simplifie à l'excès et fausse l'aspect des choses. J'ai dit comment le copiste, par le seul fait qu'il choisit entre les tendances diverses dont s'inspiraient les modèles anciens, culture classique et profane ou inspiration théologique, tradition hellénistique ou tradition orientale, fait déjà preuve d'une sorte d'originalité. On a vu par surcroît qu'à ce travail de choix s'ajoute un travail de transformation inévitable accompli sur le modèle. Si l'on compare, par exemple, les deux Octateuques du Vatican, copies évidentes d'un même prototype, on constate de l'un à l'autre de curieuses différences. L'artiste qui a exécuté le n° 746 a eu bien plus que l'autre le souci de renouveler son modèle. Il a habillé les personnages, non plus à l'antique, mais à la mode de son temps ; il a trouvé dans la connaissance de l'Orient arabe des types caractéris-

tiques, des traits ethnographiques dont il a fait son profit ; bref, il a observé la réalité pour en tirer des détails vrais, souvent même réalistes, et ainsi, tout en conservant la composition générale des divers épisodes, il a donné à l'illustration un aspect tout nouveau (fig. 280, 281). L'auteur du n° 747, artiste d'ailleurs infiniment plus médiocre, s'est tenu au contraire beaucoup plus près du modèle commun, sans aucune recherche d'originalité. Les mêmes diversités, preuve d'un travail considérable sur le prototype, se rencontrent dans bien d'autres livres illustrés de cette époque. C'est le cas du Psautier populaire, où l'on constate, dans les manuscrits du ix^e siècle, une interprétation plus originale, plus indépendante, moins solennelle ; c'est le cas de l'Évangile, où les manuscrits montrent une grande variété dans l'interprétation du type. Et cela se conçoit sans peine. Ce sont là, en effet, des livres populaires, qui vivent et se transforment sous l'action du temps. Mais cette évolution, qui apparaît d'une rédaction à l'autre, n'en est pas moins une preuve d'originalité.

Ce n'est pas tout. Notre époque apparaît même capable de création. Le x^e siècle est le siècle des grandes compilations hagiographiques, où un Syméon Métaphraste rassemblait les biographies de tous les saints de l'Orient. De ce grand effort sortirent les recueils abrégés du Ménologe, pour lesquels il fallut créer une illustration. Et, sans doute, il se peut que cette illustration ait partiellement reproduit des thèmes anciens, copié de vieilles icônes locales : mais elle accommoda ces modèles au goût du temps. Pareillement, au xi^e siècle, le développement du culte de la Vierge, la vogue des apocryphes, l'influence aussi peut-être du théâtre religieux donnèrent naissance à l'illustration des homélies et des hymnes en l'honneur de la Madone : ici encore, il fallut donc faire œuvre d'invention. Et à ces remarques, qui me semblent ébranler un peu là foi en des prototypes servilement copiés, on peut ajouter ceci : c'est qu'alors même que les conceptions sont anciennes, le style les renouvelle et les rajeunit. Les miniaturistes du ix^e et du x^e siècle possèdent de rares qualités : ils ont des connaissances anatomiques, un modelé juste et fin, un dessin précis et souple, un coloris chaud et lumineux, le sens et le goût de l'observation et de la réalité ; les portraits abondent dans leurs œuvres, traités avec une vigueur et une vérité remarquables. Or tout cela, ce sont précisément les qualités que l'on constate chez les mosaïstes, et cela prouve qu'il existe, dans l'ensemble de l'art de cette époque, des caractères communs,

qui sont sa marque propre et qui en font à la fois l'unité et l'originalité.

Méthode pour leur étude. — Les observations qui viennent d'être faites n'enlèvent rien toutefois à la valeur de la méthode que Kondakof a justement recommandée pour l'étude des manuscrits illustrés, et d'après laquelle il faut les classer par groupes naturels, selon les matières qu'ils traitent, en rapprochant les manuscrits que le hasard a dispersés à travers les bibliothèques d'Europe, en se souvenant toujours que ces manuscrits sont nés dans les mêmes conditions et sous les mêmes influences. La miniature, à l'époque byzantine, n'est point, en effet, un passe-temps frivole : l'artiste qui illustre un livre religieux fait œuvre d'édification. Aussi y a-t-il en général un rapport étroit entre la peinture et le texte, et la miniature demeure fréquemment incompréhensible, si l'on ne consulte point le passage qu'elle accompagne et qui l'explique. « Souvent, dit Kondakof, le sujet de la miniature a dû être indiqué à l'artiste par un théologien ¹. » Il importe de ne jamais perdre de vue ce lien naturel qui unit le texte et l'image : autrement, celle-ci perd toute sa signification iconographique. L'un des intérêts principaux qu'offrent beaucoup de miniatures, c'est la façon dont elles interprètent les idées théologiques et liturgiques du temps ; et d'une façon plus générale, par tout ce qu'elles apprennent sur les tendances de l'époque, sur la vie publique et monastique, elles « offrent, selon le mot de Kondakof, une mine historique inépuisable ² ».

II

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ILLUSTRATION DES MANUSCRITS

On a caractérisé déjà les tendances générales qui marquent la Renaissance macédonienne. Il suffira de quelques exemples pris dans les manuscrits illustrés pour les définir encore plus précisément.

La tendance monastique. — Au lendemain de la querelle des Images, le triomphe éclatant de l'orthodoxie produisit, vers le milieu du ix^e siècle, un grand mouvement d'art théologique et monastique. De ce mouvement sortit, on l'a vu, l'illustration du Psautier à vignettes marginales, dont le Psautier Chloudof est le plus ancien exemplaire connu, œuvre puissamment pénétrée de l'influence théo-

1. Kondakof, *loc. cit.*, I, 33.

2. *Ibid.*, I, 34.

logique et monastique, mais toute populaire, pleine d'une verve réaliste, familière et savoureuse. De là naquit aussi l'illustration du *Physiologus*, avec son double caractère allégorique et historique, sa double série d'images, les unes réalistes dans la représentation des animaux, les autres symboliques par leurs scènes édifiantes, leurs allégories théologiques, leurs multiples allusions aux polémiques religieuses du temps ¹. De tels sujets portent leur date avec eux. Toute-



Fig. 282. — Miniature du manuscrit du *Physiologus* (Smyrne), d'après Strzygowski.

fois on remarquera que, tandis que le Psautier Chloudof n'emprunte aucun motif à l'art antique, dans le *Physiologus* au contraire se rencontrent des figures allégoriques, personnifications du Jour, de la Nuit, du Bon Matin, nymphes des sources, centaures, sirènes, statues dressées sur des colonnes, et aussi de véritables tableaux de genre d'inspiration alexandrine (fig. 282). On a donc pu se demander avec vraisemblance si ce cycle de représentations, à tendances pittoresques et réalistes, n'était pas de date antérieure au cycle religieux auquel il s'est combiné. Le fait vaut d'être noté, car il laisse pressentir, jusque dans le plein triomphe de l'orthodoxie, quelques-unes des tendances qui vont marquer la Renaissance macédonienne.

Du même mouvement monastique est issu un autre manuscrit encore. C'est le *Job* de Venise (n° 538), qui est daté de 905. C'est un livre d'édification pure, où nulle place n'est faite à la tradition pittoresque antique ; c'est une évidente création du monachisme byzantin, étroitement apparentée au Psautier Chloudof et au *Physiologus*, qui semblent l'avoir précédée de peu. Assurément, d'autres exemplaires du même texte offrent un caractère assez

1. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899 ; Sauer, *Der illustrierte griechische Physiologus der Ambrosiana* (Byz. neugriech. Jahrbücher, II, 428), 1921.

différent ; les manuscrits du Sinaï et de Patmos rappellent l'art alexandrin par leurs architectures, leurs scènes pastorales, leurs tableaux de genre. C'est précisément l'absence de tous ces motifs qui rend intéressante et significative la rédaction de Venise. On y sent, toute-puissante sur toute une partie de l'art, l'influence de l'Église, violemment hostile aux tendances antiques, pittoresques et profanes, qu'avait remises en honneur l'époque des iconoclastes.

La tendance profane. — Le triomphe de l'orthodoxie pourtant fut impuissant à arrêter l'impulsion nouvelle. En face de l'art religieux, mis au service du dogme, strictement asservi aux règles de l'iconographie pieuse, le souvenir de l'antiquité classique, le goût d'un art littéraire et profane, qui, de tout temps, avaient à Byzance fait échec à l'influence théologique, persistèrent, et avec la Renaissance macédonienne cette tendance sembla même un moment l'emporter. Dans les écoles d'art qui se formèrent alors en dehors des cercles ecclésiastiques, parmi les artistes qui travaillaient pour les empereurs et pour la cour, on revint volontiers vers ces chefs-d'œuvre de l'art antique, qui de toute part s'offraient aux yeux, on les copia, on s'en inspira, on les introduisit jusque dans l'art religieux même. C'est le goût des figures antiques, des allégories classiques, des sujets mythologiques qui domine dans les beaux manuscrits du ix^e et du x^e siècle enluminés pour les empereurs : et si parfois ces scènes mythologiques s'y transforment étrangement selon le goût byzantin, on n'y constate pas moins la conservation de la tradition pittoresque alexandrine, l'amour des sujets profanes, réalistes et familiers, ou bien historiques. Les iconoclastes, d'autre part, avaient légué à l'âge suivant le goût de l'ornementation somptueuse. Elle s'épanouit avec une merveilleuse richesse dans les manuscrits de l'époque macédonienne, avec leurs frontispices fleurdonnés où se joue un peuple d'animaux et d'oiseaux, avec leurs initiales élégantes, où la fantaisie la plus charmante s'est donné carrière.

Ainsi se reflètent et s'opposent dans la miniature aussi les deux tendances qui, de tout temps, ont partagé les esprits à Byzance. Les manuscrits illustrés de notre période permettront de suivre la fortune de ces deux courants contraires, de voir comment ils se manifestèrent en face l'un de l'autre, comment parfois ils se combinèrent, et lequel enfin triompha ¹.

1. Il convient d'ajouter ici quelques indications sur la technique qu'employaient généralement les miniaturistes byzantins du second âge d'or.

Certains manuscrits, dont l'illustration est demeurée inachevée (Bibl.

III

LES MANUSCRITS PROFANES

Un fait est d'abord à remarquer. C'est la place relativement considérable que le second âge d'or paraît avoir faite à l'illustration des textes profanes, des ouvrages scientifiques en particulier. Plusieurs manuscrits de cette sorte nous sont parvenus, datant du x^e et du xi^e siècle, dont l'illustration semble reproduire assez exactement des originaux antiques.

Oppien. — La Marcienne de Venise possède un beau manuscrit des Cynégétiques d'Oppien, écrit au x^e siècle, et infiniment supérieur à la médiocre copie du même ouvrage, enluminée au xv^e siècle, que conserve la Bibliothèque Nationale (Gr. 2736¹). Quoiqu'on y reconnaisse sans peine la reproduction d'un original antique, qui datait probablement du iii^e ou iv^e siècle (fig. 283), il est visible cependant que cette reproduction s'éloigne assez sensiblement du

Nat., Gr. 54 [Évangile], Suppl. gr. 247 (Nicandre), Gr. 1783; etc.), d'autres, dont le frottement a écaillé et fait tomber les couleurs (Petersbourg, Bibl. Nat., 21 (Évangile); Berlin, Bibl. royale, 66 (Évangile); Paris, Bibl. Nat., Gr. 20 (psautier); Messine, Bibl. de l'Université, 27; etc.), permettent de saisir les détails de cette technique. Sur le parchemin, le miniaturiste trace tantôt à la plume, tantôt au pinceau, une esquisse souvent assez grossière, parfois très soignée, de ses figures; elle est d'ordinaire exécutée en traits bruns ou rouges. Puis, après avoir fait, s'il y a lieu, le fond d'or sur lequel se détacheront les personnages, et qui parfois empiète jusque sur l'esquisse, le peintre couvre les différentes parties de la figure d'une teinte neutre très légère, sous laquelle les lignes noires, fortement marquées, de l'esquisse transparaissent. Sur ce fond il applique ensuite successivement les différentes teintes que comporte le tableau. Ainsi telle figure de l'Évangile grec n° 54 de la Bibl. Nat. (f° 201, 203 v°) n'a encore reçu que la couleur rouge. Si donc la couleur vient à tomber, les traits essentiels de la composition subsistent néanmoins: et parfois même le dessin retrouve alors une élégance et une vivacité qu'un coloris maladroit avait fait disparaître.

Toutefois, d'autres miniaturistes emploient un autre procédé. Ils couvrent toute la surface à peindre d'une couche à la gouache, épaisse et empâtée en teinte neutre, sur laquelle ils tracent l'esquisse au pinceau, et qui forme comme le lit du tableau. Sur ce fond, ils n'ont plus alors qu'à faire des relevés en clair, des accentuations en sombre. C'est le procédé de la peinture à fresque: mais il a été funeste à bien des miniatures. Quand la couleur tombe, il ne reste plus en effet aucune trace du sujet ou du personnage représentés. (Cf. Bordier, *Description des manuscrits*, p. 25-26; Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, p. 260-262; Tikkanen, *Eine illustrierte Klimachandschrift*, Helsingfors, 1890, p. 16; Dobbert, dans BZ, V, 595-597.)

1. Bordier, *Description des peintures des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883.

type primitif. On n'y rencontre plus qu'exceptionnellement les fonds bleus ou roses qui rappellent les paysages pompéiens ; et le modelé des nus, d'autre part, souvent traités au moyen de pénombres vertes, s'écarte également des procédés de la technique ancienne. En revanche, les scènes historiques et mythologiques



Fig. 283. — Scènes champêtres. Miniature du manuscrit d'Oppien (Bibl. Marcienne). Coll. Hautes Études, C. 508.

tiennent naturellement une grande place dans cette illustration. On y voit Bellérophon et la Chimère, Persée et la Gorgone, les exploits de l'Amour (fig. 284), l'histoire des Argonautes, Achille sur son char, Alexandre poursuivant Darius : autant de thèmes qui attestent clairement l'imitation d'un modèle antique. Mais il est intéressant de constater que ces thèmes anciens étaient, dans l'art du x^e siècle, autre chose que des curiosités d'antiquaire. Les épisodes mytholo-

giques qui illustrent le manuscrit d'Oppien sont, par une coïncidence curieuse, ceux-là même que, d'après un passage déjà cité, Digénis Akritas avait fait représenter en mosaïque dans les salles de son palais. Il y a là un fait caractéristique, qui montre à la fois la faveur que gardaient au x^e siècle, jusque dans la décoration monumentale, les épisodes empruntés à l'art classique, et combien aussi



Fig. 284. — Les dieux de l'Olympe. Miniature du manuscrit d'Oppien (Bibl. Marcienne). Coll. Hautes Études, C. 518.

les miniatures des Cynégétiques, tout en s'inspirant d'un original ancien, avaient perdu certains caractères du type primitif, pour se rapprocher des représentations de l'art monumental du temps.

*Nicandre*¹. — D'autres manuscrits reproduisent plus fidèlement les prototypes antiques. C'est le cas, par exemple, du manuscrit des *Theriaca* de Nicandre, que conserve la Bibliothèque Nationale (Suppl. gr. 247), et qui date du xi^e siècle. Un passage de Tertullien atteste que, dès le second siècle, il existait une édition illustrée de ce petit traité des remèdes à employer contre les morsures venimeuses ; et s'il serait évidemment téméraire de vouloir, d'après la copie du xi^e siècle, se faire une idée exacte de cet original, du moins est-il

1. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902 ; cf. l'article de F. Lenormant (*Gaz. archéologique*, 1875 et 1876), et Ainalof, *Origines*, 7 suiv.

certain que de cette copie se dégage, selon l'expression de Lenormant, « un parfum d'antiquité classique ». Dans les scènes champêtres et mythologiques, qui se mêlent à l'illustration proprement didactique, on retrouve nettement l'influence de l'esprit alexandrin. Quoique, du fait des teintes un peu plates, le relief soit affaibli, le modelé des formes, le rendu exact de la musculature, les costumes

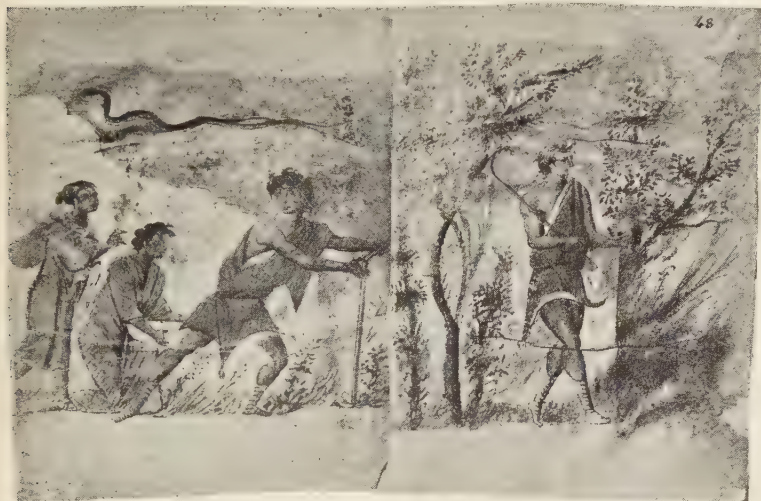


Fig. 285. — Miniature du manuscrit de Nicandre (Bibl. Nationale).
(D'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

sont d'un art tout antique ; les constructions, les paysages, les figures allégoriques rappellent, d'autre part, le goût hellénistique ; et certaines compositions pittoresques, comme celle des serpents naissant du sang des géants ou l'image des jardins purifiés (fig. 285), sont de véritables tableau de genre. Selon l'expression très juste d'Ainalof, les miniatures du Nicandre « sont à la fois des manifestations de l'art grec et de la science alexandrine ».

Apollonius de Citium. — Les mêmes remarques peuvent s'appliquer au traité d'Apollonius de Citium sur la guérison des luxations, dont la Laurentienne de Florence possède un manuscrit du ^x^e siècle. Sous des arcades, entre des colonnes corinthiennes, on y voit représentés les divers moments de l'opération : les personnages, médecin, aides, patient, sont nus pour la plupart. Malgré

quelques traits byzantins, on retrouve nettement dans ces scènes le souvenir d'un original du iv^e siècle : les plis élégants des rideaux, l'arrangement des draperies, le modelé des nus surtout ont un caractère tout antique. Comme le dit encore Ainalof, « le manuscrit d'Apollonius met en lumière les traits essentiels de la peinture alexandrine, sinon dans tout l'éclat de l'original, du moins dans le maintien de ses traditions. Comme dans le manuscrit de Nicandre, l'art est mis ici au service d'une science. On comprend dès lors pourquoi la copie byzantine reproduit les nudités de l'original, pourquoi on a mis tant de soin à rendre exactement l'anatomie des corps, pourquoi enfin les muscles ont été figurés avec une telle saillie que parfois le personnage en devient difforme. Ce sont là autant de traits de facture qui appartiennent à l'original¹ ».

D'autres manuscrits, de date d'ailleurs postérieure, montrent la persistance à Byzance des mêmes traditions. Le manuscrit grec 2832 de la Bibliothèque Nationale, qui peut remonter à la deuxième moitié du xiv^e siècle, contient, à la suite des idylles de Théocrite, deux peintures directement inspirées de modèles antiques : elles représentent Dosiadès présentant à Apollon le poème de l'Autel, et Théocrite offrant celui de la Flûte à Pan². Des thèmes semblables, traités de la même façon, se retrouvent jusque dans des manuscrits du xv^e siècle³. Ainsi, jusqu'aux derniers temps byzantins, on se plut à copier attentivement, souvent avec de véritables scrupules d'antiquaire, les prototypes créés par l'art alexandrin. Mais ces manuscrits ne sont pas seulement intéressants en ce qu'ils prouvent le goût persistant que le monde byzantin gardait pour les œuvres antiques, pour celles de la littérature scientifique surtout. Il y a plus. A l'époque des empereurs macédoniens, cette influence de l'art classique se fit sentir jusque dans l'art religieux, et dans l'illustration du Psautier comme dans celle des homélies de Grégoire de Nazianze, en face de la rédaction théologique, elle donna naissance, on le verra, à une rédaction purement littéraire.

1. Apollonius de Citium, éd. H. Schöne, Leipzig, 1896. Cf. Ainalof, *Orig.*, p. 13-14.

2. Omont, *Dosiadès et Théocrite offrant leurs poèmes à Apollon et à Pan* (Mon. Piot, XII, 1905).

3. Wendel, *Die Technopägnien-Ausgabe des Rhetors Holobolos* (BZ., XVI, 1907, p. 460).

IV

LES LIVRES DE L'ANCIEN TESTAMENT

*Le Psautier*¹. — Parmi les livres de la Bible, les Psaumes furent, on le sait, un de ceux qui attirèrent de bonne heure et le plus fortement l'attention des fidèles. Aussi n'est-il point surprenant que le Psautier, qui, outre les psaumes, comprenait les Odes ou prières extraites des deux Testaments, soit devenu extrêmement populaire et que les manuscrits illustrés de cet ouvrage tiennent une place tout à fait importante dans l'histoire de la miniature byzantine.

Ces manuscrits se groupent en deux séries bien distinctes, qui diffèrent par le style et la conception autant que par la disposition. C'est, d'une part, le groupe « aristocratique », qui se caractérise par des miniatures en pleine page, généralement peu nombreuses, et dont les sujets sont pour la plupart empruntés à l'histoire de David. D'autre part, c'est le groupe « monastique et théologique », à illustration marginale, très abondante et infiniment plus variée que dans l'autre série de manuscrits.

Du premier groupe, le représentant le plus illustre est le Psautier de Paris (Bibl. Nat., Gr. 139), qui date du x^e siècle². Les quatorze grandes miniatures qu'il contient ont depuis longtemps retenu l'attention par leur caractère nettement antique. Dans la charmante scène de David jouant de la harpe (fig. 286), le jeune berger est assis au milieu d'un paysage tout pastoral. A ses côtés, une élégante figure de femme personnifie la Mélodie; au second plan, derrière une colonne, une nymphe, l'Echo, apparaît à moitié, écoutant la chanson du pâtre; dans un coin, un jeune dieu demi-nu est couché sur le sol; c'est la personnification de la montagne de Bethléem. Tout, dans ce tableau idyllique et pittoresque, révèle l'imitation d'un modèle alexandrin, les tons bleus et roses du ciel, le coloris brun des carnations, les costumes harmonieusement dra-

1. Tikkanen, *Die Psalter-Illustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895.

2. Omont, *Fac-similés*. Cf. Berliner, *Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. gr. 139*, Weida, 1911, qui croit les miniatures beaucoup plus anciennes que le manuscrit et les date entre le iv^e et le vi^e siècle, en concédant toutefois qu'elles ont été retouchées au x^e siècle.

pés, les allégories, le paysage plein de fraîcheur et d'ombre. Les mêmes traits apparaissent dans l'admirable composition de la Prière d'Isaïe (fig. 287). Derrière le prophète se dresse, sous les traits d'une jeune femme à la taille élancée, la Nuit, faisant flotter



Fig. 286. — David et la Mélodie. Miniature du Psautier de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

au-dessus de sa tête un voile tout parsemé d'étoiles ; de l'autre côté, un enfant personnifie le Point du Jour. Le même goût des allégories se retrouve dans les autres miniatures du manuscrit. Ici, c'est la Force soutenant David dans son combat contre Goliath ;

là, c'est l'Humilité l'accompagnant devant Saül; ailleurs la Sagesse et la Prophétie l'escortent et l'inspirent. Les mêmes personnifications se rencontrent dans l'illustration du psaume 77, où figurent des épisodes de la vie de Moïse, et en particulier le passage de la



Fig. 287. — Le prophète Isaïe entre la Nuit et l'Aurore. Miniature du Psautier de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

mer Rouge (fig. 288). Une femme tenant une rame symbolise la Mer, tandis qu'un homme nu, l'Abîme, saisit Pharaon par les cheveux et l'arrache de son char. Sur la rive, une femme assise représente le Désert, et au-dessus de la scène plane la Nuit en vêtements violets.

Certains traits toutefois trahissent le remaniement byzantin, par exemple les ombres vertes des carnations et la distribution des nimbes, dorés pour David et les prophètes, bleuâtres pour les figures symboliques représentant des vertus chrétiennes, et qui ont



Fig. 288. — Passage de la mer Rouge. Miniature du Psautier de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

été refusés à d'autres personnifications. De même, David debout entre la Sagesse et la Prophétie, se détachant sur un fond d'or, semble un fragment de quelque mosaïque et a toute la solennité des œuvres de l'art monumental.



Fig. 289. — La Vierge et un donateur. Miniature de la Bible du Vatican (Reg. 1) (d'après *Le miniature della Bibbia,.. e del Salterio*).

On peut rapprocher du Psautier de Paris plusieurs manuscrits



Fig. 290. — David entre la Sagesse et la Prophétie. Miniature du Psautier du Vatican (d'après *Le Miniature della Bibbia... e del Salterio*).

de la Bibliothèque Vaticane, qui procèdent du même esprit, s'inspirent des mêmes modèles, et répètent parfois même exactement

certaines compositions du Parisinus¹. C'est d'abord un recueil d'extraits de la Bible (Reg. 1), écrit au x^e siècle, et qui fut offert à un monastère de la capitale par un haut fonctionnaire, le patrice et sacellaire Léon. L'image du donateur, portrait médiocre, mais d'une réalité saisissante, apparaît, dans la première miniature, aux pieds d'une Madone de noble allure (fig. 289). Plus loin, une intéressante composition, représentant les exploits de Judith, semble inspirée de l'Iliade de l'Ambrosienne, tandis que le sacre de David par Samuel répète la scène du Psautier de Paris. Assurément, par l'exécution, le manuscrit du Vatican est fort inférieur à celui de la Nationale, et le caractère monumental, la solennité pompeuse des compositions y sont bien plus fortement accusés. Néanmoins les deux œuvres puisent aux mêmes sources d'inspiration, tableaux antiques d'une part, mosaïques des palais et des églises de l'autre ; et c'est, dans les deux manuscrits, le même développement des architectures, la même abondance des allégories, la même magnificence des compositions, dramatiques ou solennelles, que l'on retrouve pareillement dans le Psautier du Vatican (Pal. Gr. 381), et dans le manuscrit des prophéties d'Isaïe (Vat., Gr. 755). Dans le premier, qui est du xi^e siècle, les tableaux de David jouant de la harpe, et de David entre la Sagesse et la Prophétie (fig. 290) répètent exactement les compositions du Psautier de Paris et s'inspirent, avec au moins autant de talent, des mêmes modèles ; dans le second, qui date du xi^e siècle, figure l'épisode de la Prière d'Isaïe, de même inspiration, mais d'exécution plus médiocre que la miniature du Parisinus.

Tous les manuscrits qui viennent d'être étudiés sont des éditions de grand luxe, d'une richesse extrême, illustrées à l'intention ou aux frais de hauts personnages de la cour. On rattachera donc naturellement à ce groupe le grand Psautier de la Marcienne, exécuté à la fin du x^e ou au commencement du xi^e siècle pour l'empereur Basile II. On y voit, après un portrait d'apparat du basileus (fig. 189), un frontispice à six compartiments, représentant des épisodes de la vie de David ; ils sont traités plus simplement toutefois et avec moins d'allégories que dans le Psautier de Paris².

1. *Le miniature della Bibbia (Codice Reginese greco 1) e del Salterio (Codice palatino greco 381)* dans la Collezione paleografica Vaticana, fasc. 1, Milan, 1906.

2. Il existe de nombreux manuscrits encore du Psautier aristocratique. Je citerai seulement celui de Valopédi (fin xi^e siècle), dont l'illustration est complète, mais fort inférieure au Parisinus ; celui du Pantocrator (n° 49, fin xi^e siècle) ; celui de l'Ambrosienne n° 54, x^e siècle) ; avec des miniatures peu nombreuses, mais fort belles, et auquel est apparenté le Psautier Barberini 202, qui date de 1177.

En face de cette illustration du Psautier aristocratique, tout imprégnée d'esprit antique, le Psautier à illustration marginale offre un caractère nettement populaire. J'ai signalé déjà les traits essentiels de ce groupe de manuscrits en étudiant le représentant le plus ancien, le Psautier Chloudof, et j'ai marqué tout l'intérêt

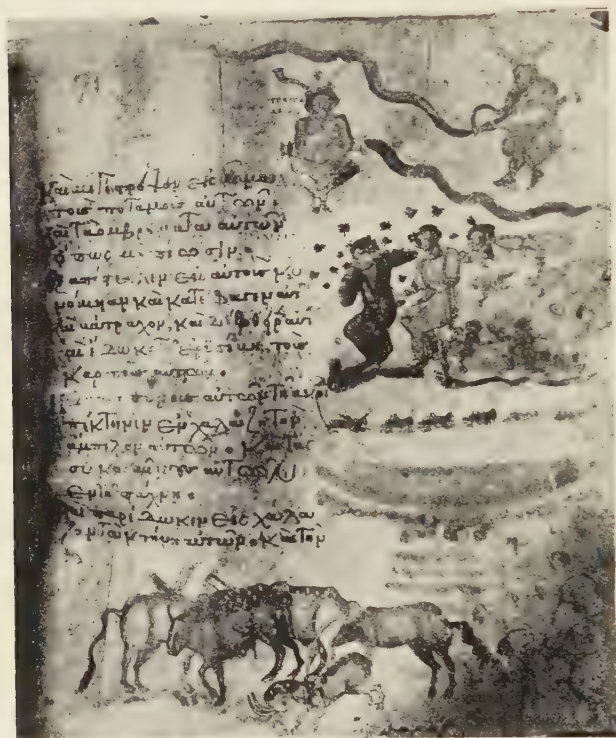


Fig. 291. — La manne. Miniature du Psautier du Pantocrator (Coll. Hautes Études, C. 93).

que présente cette création originale de l'art byzantin. Elle a, aux siècles suivants, trouvé une longue fortune. A la même série, en effet, appartiennent — pour citer les plus remarquables seulement — le Psautier du Pantocrator (n° 61), plus jeune de quelques années à peine que le Psautier Chloudof, et, parmi les manuscrits de date plus récente, celui du British Museum (add. 19352), écrit

en 1066 au couvent du Stoudion¹, et celui du Vatican (Gr. 372), jadis dans la Bibliothèque Barberini, et qui fut probablement enluminé pour un empereur du xii^e siècle. On sait déjà la variété infinie qu'offre l'illustration de ce groupe, et les éléments divers dont elle est composée. Aux scènes empruntées à l'histoire de David, de Joseph, de Moïse, s'ajoutent en grand nombre les épisodes évangéliques, les allégories morales, les allusions symboliques ou politiques. Ce n'est point d'ailleurs qu'il y ait identité absolue de l'un à l'autre de ces manuscrits. On a montré par des exemples frappants que, d'une rédaction à l'autre, on peut saisir une véritable évolution², comme il est naturel, au reste, dans une œuvre qui demeura longtemps populaire et vivante. Ce qui caractérise les plus anciens exemplaires, c'est un style réaliste, plein de fraîcheur et de verve, remarquable par la recherche de l'expression et l'observation de la nature (fig. 291, 292). Et sans doute ces qualités n'ont jamais entièrement disparu. Pourtant, dans les exemplaires du xi^e siècle, apparaît, sous l'action de l'Église, une tendance à la solennité, et une influence croissante de la liturgie, qui « à l'illustration directe du texte substitue l'image



Fig. 292. — Le Christ et la Samaritaine. Miniature du psautier Barberini (Bibl. Vaticane).

1. Cf. sur ce manuscrit, Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 590-591.

2. Millet, *Art byz.*, 227.

iconographique ¹ ». C'est là aussi bien, on le verra tout à l'heure, un trait général de l'histoire de la miniature byzantine.

On a fort discuté, en ces dernières années, pour déterminer l'origine de cette double illustration du Psautier. Au groupe aristocratique, Strzygowski, non sans vraisemblance, attribue pour modèle primitif un prototype créé dans l'Asie Mineure du iv^e ou du v^e siècle. A l'illustration marginale, dont on admet généralement qu'elle s'est constituée dans la première moitié du ix^e siècle, le même savant s'efforce de trouver un point de départ plus ancien ; pour lui, ce type d'illustration dériverait d'un prototype syrien, créé vers le vi^e siècle ou même auparavant ². Il convient au reste d'ajouter, quelque opinion qu'on puisse avoir sur cette théorie ³, qu'à ce prototype hellénistico-oriental, dont on se flatte de retrouver la trace, se substitua certainement une rédaction postérieure, assez différente, que représentent la presque totalité des psautiers à illustration marginale que nous connaissons, et qui est, celle-là, une création purement byzantine. Et ainsi, pour le remarquer en passant, l'hypothèse même d'un prototype syrien tournerait, en l'espèce, à la gloire de Byzance. Elle montrerait, en effet, qu'au ix^e et au x^e siècle, les artistes de la capitale ne se contentaient point toujours de copier des modèles préexistants, mais se révélaient — l'exemple du Psautier l'atteste — soucieux et capables d'innover et de créer. Quoi qu'il en soit, l'illustration du Psautier offre un frappant exemple des deux tendances entre lesquelles se partageait alors encore l'art byzantin, et par là se justifie pleinement la remarque de Strzygowski, lorsqu'il écrit : « Au point de vue de l'histoire de l'art, le Psautier a peut-être plus d'importance que l'Évangile, parce qu'il a inspiré au peintre des images plus riches d'idées et l'a induit à une plus grande indépendance ⁴. »

L'Octateuque ⁵. — Parmi les autres livres de l'Ancien Testament,

1. Millet, *loc. cit.*, 227.

2. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Vienne, 1906 ; Baumstark, *Frühchristlich-syrische Psalterillustration* (OCh., 1905), où il est fait mention d'un psautier de Jérusalem, enluminé en 1053, et dont l'illustration, souvent analogue à celle du psautier serbe de Munich, diffère sensiblement de la rédaction byzantine.

3. Cf. sur les réserves à faire à ce sujet : Diehl, *L'illustration du psautier dans l'art byzantin* (Dans *L'Orient byzantin*, p. 241).

4. Strzygowski, *loc. cit.*, p. 7.

5. Ouspenski, *L'Octateuque de la bibliothèque du Sérail à Constantinople* (HR, XII), Sofia, 1907. Les miniatures de l'octateuque grec de Smyrne ont été

un ouvrage paraît avoir été fort populaire : c'est l'Octateuque, ou recueil des huit premiers livres de la Bible. Il n'en subsiste pas moins de six manuscrits illustrés, datant du ^x^e et du ^{xii}^e siècle, deux au Vatican (Gr. 746 et 747), un à Vatopédi, un à l'École évangélique de Smyrne, un à la Laurentienne (V, 38) dont l'illustration d'ailleurs se limite aux premiers chapitres de la Genèse, un à



Fig. 293. — Le passage de la mer Rouge. Miniature de l'Octateuque du Sérail (d'après Ouspenski).

Constantinople enfin, dans la Bibliothèque du Sérail ; ce dernier manuscrit, le plus complet de tous, semble provenir de la bibliothèque des Comnènes, et l'un des princes de cette famille, Isaac, le plus jeune fils de l'empereur Alexis I, a même collaboré à cette édition (1^{re} moitié du ^{xii}^e siècle). Une parenté fort étroite unit ces différents manuscrits. Leur illustration, très abondante (l'Octateuque du Sérail ne renferme pas moins de 352 miniatures), offre une même disposition caractéristique : les scènes, intercalées dans le texte en un ou deux registres, sont visiblement découpées d'un rouleau. Tous présentent, d'autre part, dans l'illustration des exploits de Josué, de frappantes analogies avec le fameux rouleau de la

publiées par Hesseling dans la collection de Vries, suppl. VI, Leyde, 1909. Cf. Millet, *L'octateuque byzantin* (RA, 1910, II), et Strykowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*.

Vaticane. On est donc en droit de conclure que tous les Octateuques reproduisent assez fidèlement un original commun, probablement syro-égyptien, qui est également le prototype du manuscrit de Josué. Mais tandis que ce dernier est demeuré plus proche du modèle, les Octateuques ne le connaissent déjà plus que par un remaniement byzantin du type primitif¹.

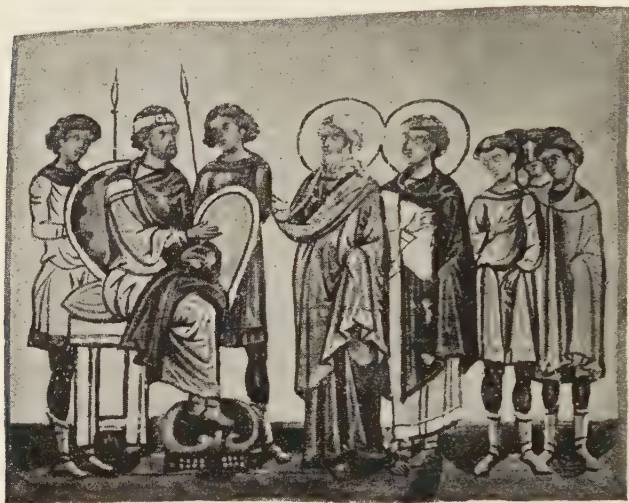


Fig. 294. — Jacob chez Pharaon. Miniature de l'Octateuque du Séraïl (d'après Ouspenski).

On constate, en effet, dans toutes ces miniatures, un affaiblissement visible de la tradition antique : les figures allégoriques, si nombreuses dans le rouleau de Josué, se rencontrent ici plus rarement (fig. 293) ; assez fréquentes encore dans les compositions qui illustrent la Genèse (représentations du soleil et de la lune, de la nuit et du jour, images des douze signes du zodiaque, des saisons, etc.), elles disparaissent à peu près complètement dans la suite. Les attitudes pareillement se sont modifiées, encore que certaines scènes, comme l'ivresse de Noé, gardent un caractère tout classique. Mais surtout on sent fortement, dans cette illustration, par l'abon-

1. Il faut noter toutefois que l'Octateuque de Vatopédi s'oppose nettement aux autres et conserve mieux la tradition antique.

dance des détails ethnographiques, l'influence du milieu contemporain. J'ai déjà indiqué tout ce qu'apprend à cet égard la comparaison des deux Octateuques du Vatican. Sans nul doute les deux peintres s'inspirent du même prototype, qu'ils reproduisent indépendamment l'un de l'autre. Mais tandis que l'auteur du 747, artiste médiocre, ne s'écarte guère du modèle ¹, le peintre du 746



Fig. 295. — Ptolémée et Démétrius de Phalère. Miniature de l'Octateuque du Vatican 747 (d'après Ouspenski).

s'efforce d'innover dans le détail par les costumes dont il habille les personnages, par les types très caractérisés qu'il leur prête, par le tour d'observation, souvent réaliste, dont il anime ses compo-

1. Il faut faire exception toutefois pour les miniatures du début, qui illustrent la lettre d'Aristéas, et qui ne se trouvent point au reste dans l'Octateuque 746. Elles sont d'un style nettement distinct du reste du manuscrit et offrent ces mêmes traits de types et de costumes, empruntés au monde oriental, qui sont si caractéristiques dans le n° 746 (fig. 295). Cette illustration, qui se rencontre également dans le manuscrit du Sérail, procède évidemment d'une autre source que le prototype commun, et a subi fortement l'influence du milieu contemporain.

sitions (fig. 197, 280, 281); et ainsi, tout en changeant peu de chose à l'ordonnance générale des tableaux, il trouve moyen de donner à ses miniatures un aspect tout nouveau (fig. 294). Dans l'iconographie pareillement, bien des motifs récents se sont fait place à côté des thèmes anciens. C'est qu'en effet, comme le Psautier, l'Octateuque a été un livre populaire qui a gardé « à travers les



Fig. 296. — Deux prophètes. Miniature du manuscrit de Turin (Coll. Hautes Études, C. 345).

siècles le contact des hommes ». Il a subi au ^x^e siècle l'influence des tendances de l'époque, soit qu'il ait cherché des inspirations dans l'étude de la société du temps, soit qu'au contraire, sous l'action de l'Église, il ait rejeté certains traits antiques. C'est là précisément ce qui le distingue d'autres groupes de manuscrits et lui donne un intérêt particulier, parce que, même au ^x^e et au ^{xii}^e siècle, l'art byzantin s'y révèle parfois créateur.

Les Prophètes. — Parmi les autres livres de la Bible, deux encore ont occupé les artistes de la Renaissance macédonienne : le livre de Job et les Prophètes. On a vu précédemment déjà comment, dans l'illustration du premier de ces textes, s'opposent les deux tendances et les deux manières entre lesquelles se partage l'art byzantin, la tradition pittoresque antique étant représentée par le manuscrit du Sinaï, le style monumental par la rédaction de

Venise. De l'édition illustrée des Prophètes, il ne subsiste qu'un exemplaire, datant du x^e ou xi^e siècle, et partagé entre Florence et Turin¹ : les médaillons représentant des prophètes, qui décorent le second de ces manuscrits et qui sont fort beaux, rappellent le style expressif de Daphni (fig. 296).

V

L'ILLUSTRATION DE GRÉGOIRE DE NAZIANZE

A côté du Psautier, les manuscrits illustrés de Grégoire de Nazianze méritent une attention particulière. Comme lui ils offrent, en effet, un exemple remarquable des deux tendances, profane et religieuse, littéraire et théologique, qui s'opposent dans l'art byzantin du second âge d'or, et ils jettent un jour curieux sur la double source d'inspiration où cet art a puisé.

Les homélies de Grégoire de Nazianze avaient eu une grande vogue à l'époque des iconoclastes. Ses fermes plaidoyers en faveur de la foi avaient souvent inspiré les défenseurs des images : « son éloquence chaude et brillante, riche en comparaisons imagées et toute pleine de formes classiques », avait, selon la remarque de Kondakof², également charmé les polémistes et les sermonnaires. De là vient l'immense quantité de manuscrits de ses ouvrages qui furent exécutés entre le ix^e et le xii^e siècle, et dont beaucoup renferment une illustration des plus intéressantes.

La rédaction théologique. — De ces manuscrits illustrés, le plus fameux est le Parisinus 510³. C'est « certainement, dit Kondakof, avec le Ménologe du Vatican, l'œuvre la plus admirable de la miniature⁴ », et l'expression la plus parfaite de l'illustration des œuvres du saint. La date en est connue avec une absolue précision, et semblablement l'origine. Il fut enluminé, entre 880 et 886, pour l'empereur Basile I, et le frontispice général, qui représente en deux feuillets le prince et les membres de sa famille, rappelle le style solennel et pompeux des mosaïques contemporaines. Les miniatures qui suivent sont fort nombreuses : chaque sermon, chaque

1. Ce dernier manuscrit a été détruit dans l'incendie de la bibliothèque.

2. Kondakof, *Hist.*, II, 57.

3. Omont, *Fac-similés*.

4. Kondakof, II, 58.

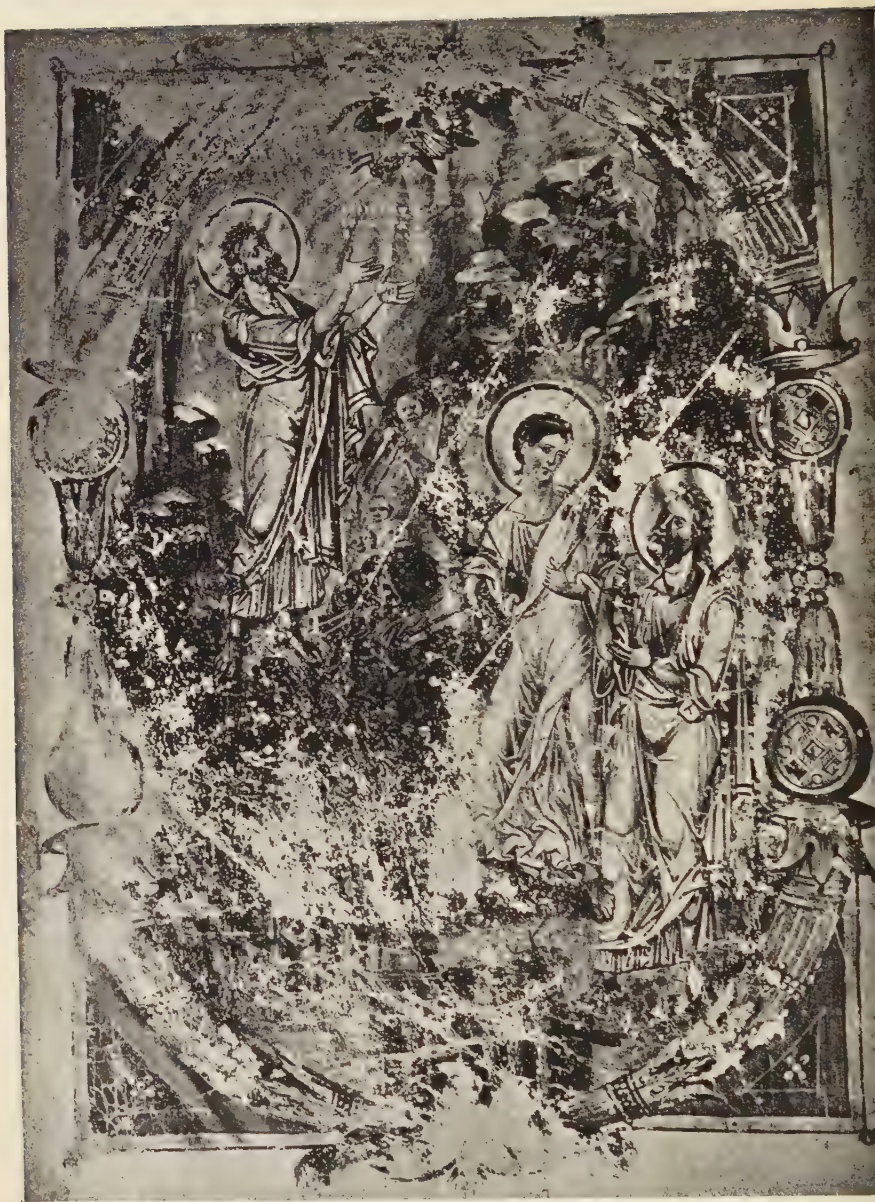


Fig. 297. — La vision d'Ézéchiél. Miniature du Grégoire de Nazianze de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

opuscule est précédé d'une illustration. Les unes représentent des sujets empruntés à l'histoire de l'Église, épisodes de la vie du saint, tels que sa rencontre avec l'empereur ou son départ de Constantinople, événements empruntés à l'existence de ses contemporains, tels que l'histoire de saint Basile ou celle de Julien l'Apostat, et ainsi elles nous offrent un curieux témoignage de ce qu'était cette peinture d'histoire, qui tint à Byzance une place si importante, et qui nous est si mal connue. Un autre groupe de représentations est formé de scènes empruntées aux livres saints, Ancien et Nouveau Testament. Parmi elles, il en est qui remplissent toute la page, comme la Transfiguration, la Pentecôte, la Rédemption ou la Vision d'Ézéchiél (fig. 297), et qui sont d'une singulière beauté. Dans la plupart d'entre elles, on sent nettement l'imitation de modèles empruntés à l'ancien art chrétien, mosaïques ou icônes. La Vision d'Ézéchiél, par exemple, a gardé non seulement les fonds bleus et roses de la peinture antique, mais, comme on l'a justement remarqué, « le cadre élégant du tableau original¹ ». Ailleurs, ce sont des figures (la femme de Job, par exemple : fig. 298), qui, par leurs attitudes, par l'harmonieux arrangement des draperies, ont un caractère tout antique ; pareillement « les formes pleines, les carnations riches, les larges têtes aux yeux bien fendus, au nez droit, sans recherches du caractère, trahissent l'influence des vieux modèles² ». Et aussi bien la disposition des scènes, se déroulant en longues frises, en étroits registres superposés, atteste la source d'où s'inspire cette illustration : elle est empruntée aux mosaïques ou aux fresques décorant les longues parois des grandes nefs ou aux miniatures de quelque rouleau. Ainsi, deux cycles distincts de représentations se combinent dans le Parisinus, parfois juxtaposés sur la même page : l'un se rattache à la tradition pittoresque antique, l'autre procède du style monumental (fig. 299) ; et ce curieux mélange, où l'art classique pénètre jusque dans l'illustration d'un texte religieux, est tout à fait caractéristique de l'école qui travaillait dans l'entourage et sous la protection de la cour.

La rédaction littéraire et profane. — Toutefois cette édition luxueuse, où les sujets sacrés, tout compte fait, tiennent la place principale, représente essentiellement un type d'illustration conçu et formé sous l'inspiration des théologiens. Le manuscrit des homé-

1. Millet, *Art byz.*, 241.

2. *Ibid.*, 242-243.



Fig. 298. — Saints. La femme de Job. Miniature du Grégoire de Nazianze de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

lies, conservé à l'Ambrosienne (n° 49-50), et qui date du ix^e siècle également, montre, en face du Parisinus, un type tout différent. L'illustration en est beaucoup plus simple que celle du manuscrit de la Nationale, et fort caractéristique. Les épisodes



Fig. 299. — Miniature du Grégoire de Nazianze de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

évangéliques y sont peu nombreux : ce qu'on y voit, ce sont des saints, des prophètes, des épisodes de l'Ancien Testament ; ce sont surtout des scènes poétiques et mythologiques, traduisant avec un soin attentif les allusions classiques, les métaphores, les allégories qui se rencontrent dans le texte de Grégoire. Il semble que, tandis

que l'illustrateur de Paris a retenu plus volontiers la leçon dogmatique, celui de Milan, au contraire, se soit attaché davantage à l'image profane.

Or, le choix qu'à fait ce dernier ne constitue aucunement un cas exceptionnel. Dans toute une série de manuscrits de Grégoire de Nazianze datant du ^x^e et du ^{xii}^e siècle, les mêmes allusions profanes



Fig. 300. — Pélops et Oenomaos. Miniature du manuscrit de Grégoire de Nazianze (Jérusalem).

du texte sont rendues avec une singulière ampleur. Dans un sermon prononcé au cours des fêtes de Pâques, le jour du « Nouveau dimanche », Grégoire avait décrit avec une fraîcheur poétique les occupations et les joies du printemps. « La prairie embaume... on coupe l'herbe, et les brebis bondissent dans les champs verdoyants. Le vaisseau est entraîné loin du port au chant cadencé du chef des rameurs, ses voiles déployées comme des ailes ; le dauphin bondit autour en soufflant... Le laboureur enfonce la charrue, les yeux levés, invoquant l'auteur des moissons... Le berger et le bouvier ajustent les syrinx... Le jardinier soigne les plantes, l'oiseleur construit sa cabane... ; le pêcheur inspecte les profondeurs. » Le miniaturiste s'est appliqué à traduire toutes ces images avec une scrupuleuse fidélité. Le manuscrit 533 de la Bibliothèque Nationale (^{xi}^e siècle), le Coislin 239 du même dépôt (fin ^{xi}^e siècle) et surtout le manuscrit de Jérusalem n° 14 montrent, à ce passage du texte, une série de scènes champêtres, idylliques et charmantes¹ : c'est un

1. Bordier, *Description des peintures des manuscrits grecs* ; Papadopoulos-Kerameus, *Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη*, Pétersbourg, 1891-1898.

pêcheur, un pâtre jouant de la flûte, un laboureur conduisant sa charrue, un berger tondant ses brebis, un autre interrompant sa tâche pour tailler une flûte dans un roseau ; c'est le vigneron travaillant dans sa vigne, l'oiseleur couché sous sa tente, derrière ses pièges, surveillant le vol des oiseaux, le gardien des abeilles découvrant ses ruches, etc., autant d'épisodes familiers et pittoresques dont le style rappelle les images du manuscrit d'Oppien (cf. fig. 283).

Ailleurs, dans un autre sermon, prononcé le jour de l'Épiphanie,



Fig. 301. — Artémis et Actéon. Miniature du manuscrit de Grégoire de Nazianze (Jérusalem).

Grégoire avait, dans un long passage, stigmatisé les scandales de la mythologie païenne. Parlant du baptême du Christ, il ajoutait : « C'est là une fête véritable et pure, bien différente des cérémonies et des mystères des païens. Ce n'est pas la naissance et l'enlèvement de Jupiter enfant, ni les chants et les cris des Curètes, ni leurs danses, armes en mains, pour étouffer les vagissements du dieu et tromper un père cruel. Ce ne sont pas non plus les vivisections pratiquées par les Phrygiens, ni leurs flûtes, ni les Corybantes, ni tous les actes accomplis autour de la déesse Rhéa par des initiés ivres de fureur. Il n'y a point de jeune fille enlevée parmi nous, et point de Cérès courant à sa recherche : point de mystères de Bacchus, et nulle part de cuisse produisant un enfantement, point de mystères lubriques d'Aphrodite, à la naissance et au culte impurs. Où trouverez-vous chez nous cette atroce et inhumaine hospitalité d'un Tantale, rassasiant les dieux assis à sa table avec les membres déchirés de son fils Pélops ? Où sont les horribles et téné-

breux spectres d'Hécate, l'art des sacrifices pratiqué par les mages et la science de l'avenir fondée sur la dissection des victimes? Nous n'avons pas non plus de mystères d'Orphée... nous ne connaissons pas les infortunes d'Isis, ni les boucs vénérés de Mendé en Égypte, ni l'étable d'Apis, c'est-à-dire d'un bœuf, débordante de luxe par la sottise des habitants de Memphis¹. »

Ici encore chaque allusion du texte a donné naissance à une miniature. Le manuscrit de Jérusalem et le Coislin 239 représentent, dans toute une série de scènes, la légende de Pélops et d'Oenomaos



Fig. 302. — Achille et Chiron. Miniature du manuscrit de Grégoire de Nazianze (Jérusalem).

(fig. 300), celle d'Artémis et d'Actéon (fig. 301), celle de Chiron et d'Achille (fig. 302), l'histoire de Gygès et l'histoire de Midas, Bellérophon et la Chimère, Alphée et Aréthuse, Kronos et Rhéa, Zeus et Sémèlè, les corybantes agitant leurs cymbales autour du berceau de Zeus et la naissance d'Athèna, le bouc de Mendé et le chêne de Dodone, et les Égyptiens adorant des idoles dressées sur des colonnes (fig. 303), etc. On saisit même parfois sur le vif, dans certaines de ces compositions, la façon dont, sous l'influence byzantine, se transformaient les thèmes antiques. Dans le Grégoire de Nazianze de Saint-Pantéléimon à l'Athos, Zeus apparaît costumé en basileus (fig. 304), et les déesses, debout sur leurs colonnes, sont vêtues comme des patriennes (fig. 305).

Il est évident qu'une telle illustration, toute pleine de thèmes profanes, suppose un prototype assez différent du modèle dont s'inspira l'édition de Basile I; en face de la rédaction théologique, il y a dans cette série de miniatures des traces certaines d'une autre

1. J'ai emprunté pour ce passage la traduction de Bordier, *loc. cit.*, p. 211-212.

rédaction, érudite et littéraire. Il n'est point impossible d'en retrouver l'origine. Au ^{vi}^e siècle, des commentateurs savants, comme Nounos, avaient abondamment expliqué les passages cités plus haut de Grégoire de Nazianze : de leurs explications, que reproduit le manuscrit de Jérusalem, naquirent les miniatures qui illustrent le texte. A l'édition théologique, dont s'inspira l'artiste de Basile I, s'opposa une édition classique, dont les manuscrits que nous venons d'étudier nous ont gardé quelques éléments.



Fig. 303. — Les Égyptiens adorant les idoles. Miniature du manuscrit de Grégoire de Nazianze (Jérusalem).

Ainsi les mêmes tendances contraires que nous avons constatées dans l'illustration du Psautier se retrouvent dans l'illustration de Grégoire de Nazianze. Mais, ce qui est remarquable, c'est qu'ailleurs encore cette peinture profane tient une grande place. Dans le sermon attribué à Jean Damascène que renferme un manuscrit de Jérusalem, les mêmes scènes rustiques ou mythologiques se mêlent curieusement aux épisodes de la Nativité. Et c'est là aussi bien un trait caractéristique de l'époque. Sur toute une série de coffrets d'ivoire se rencontrent les mêmes motifs mythologiques et profanes que l'on observe dans les manuscrits d'Oppien ou de Grégoire de Nazianze ¹. Dans cet art chrétien du second âge d'or, tout imprégné d'esprit antique, passe toujours un grand souffle classique et païen.

1. Cf. Graeven, *Ein Reliquienkästchen aus Pirano* (JKS., XX), Vienne, 1899.

Les portraits. — Mais ce n'est pas tout. Au goût des modèles antiques les peintres de l'époque macédonienne joignaient — on l'a vu déjà en étudiant les mosaïques — le sens de l'observation, l'amour du



Fig. 304 et 305. — Divinités païennes. Miniature du Grégoire de Nazianze de Saint-Pantéléimon (Coll. Hautes-Études, B. 73).

détail réaliste et vivant. Les portraits abondent dans les miniatures de l'époque, souvent traités avec vigueur et avec un remarquable accent de vérité. On en trouve de fort beaux dans le manuscrit d'extraits de saint Jean Chrysostome que possède la Bibliothèque Nationale (Coislin 79) et qui fut exécuté, à la fin du ^x^e siècle, pour l'empereur Nicéphore Botaniat¹. Le souverain y est quatre fois représenté, tantôt avec l'impératrice, tantôt parmi les grands dignitaires de la

1. Omont, *Fac-similés*.

cour (fig. 190), tantôt accompagné du saint et d'un archange; et toujours, dans ces œuvres qui ne sauraient être des copies, l'exécution est d'un singulier mérite. On pourrait multiplier les exemples de représentations de cette sorte dans les manuscrits du ^x^e et du ^{xii}^e siècle. Sans parler des images impériales, malheureusement assez endommagées, qui ornent le Parisinus 510, ou du Basile II que contient le Psautier de la Marcienne (fig. 189), le fameux *Exultet* de Bari (^x^e s.) renferme les effigies des empereurs Basile II et Constantin VIII; le manuscrit 922 de la Bibliothèque Nationale montre la Vierge couronnant Constantin Doucas et Eudoxie; la Panoplie dogmatique du Vatican (n° 666) présente deux fois Alexis Comnène (fig. 191); le manuscrit n° 2 du fonds d'Urbini (Bibl. Vaticane) figure Jean Comnène; le Psautier Barberini met sous nos yeux une belle image d'une famille impériale (fig. 192). Dans ces ouvrages datés avec certitude, et où l'artiste a dû nécessairement faire œuvre personnelle, le dessin est ferme et précis, le coloris souvent lumineux. Les maîtres qui, au temps des Macédoniens et des Comnènes, étaient capables de telles œuvres, étaient assurément, quoi qu'on en puisse dire, autre chose et mieux que de simples copistes, et alors même qu'ils s'inspiraient, en disciples intelligents, des modèles antiques, ils savaient, tout le prouve, innover encore et créer.

L'ornementation ¹. — C'est ce que prouverait, s'il en était besoin, l'ornementation des manuscrits de cette période. Elle est d'une variété et d'une richesse merveilleses. Les sujets sont souvent encadrés de larges bandes aux couleurs éclatantes, où des animaux diversement entrelacés se jouent parmi les feuilles et les fleurs enroulées en capricieuses arabesques. De magnifiques frontispices (fig. 187-188), hautes arcades au-dessus desquelles une fontaine jaillissante abreuve un peuple d'oiseaux, portiques soutenus par des colonnes au-dessus desquels courent des cerfs et des tigres, couvrent des pages entières de leurs splendides enluminures (Bibl. Nat., Gr. 543 et 550). Les initiales enfin deviennent de véritables compositions ². Elles sont généralement de l'ordre zoomorphique, avec un mélange de formes végétales et de fruits que viennent becqueter des oiseaux. Ce sont autant de scènes

1. Kondakof, *Initiales zoomorphiques des manuscrits grecs du X^e et du XI^e siècle dans la bibliothèque du Sinaï* (russe), Pétersbourg, 1903. Cf. Boutovsky, *Histoire de l'ornement russe du X^e au XV^e siècle d'après les manuscrits grecs et slaves*. Paris, 1870; Stassof, *L'ornement slave et oriental d'après les manuscrits*, Pétersbourg, 1887.

2. Bordier, *loc. cit.*, 21 suiv., 60-61, 117, 201, etc.

de la vie des animaux, serpents déroulant leurs anneaux ou luttant contre des oiseaux, loups et renards faisant mille tours, cerfs ou boucs embarrassés par leurs cornes, ours dansant, léopards levant la patte (Sinaït. 339, XII^e s.). Souvent des figures humaines se mêlent à ce cycle animal. Un centaure tenant un luth figure la lettre K ; un nain accroupi à face de lion la lettre T ; un pêcheur à la ligne la lettre E, etc. Il y a dans tout cela une fantaisie élégante, qu'un goût parfait accompagne toujours et contient. Il y a surtout dans toute cette ornementation une influence nettement orientale, arabe ou persane, qui montre comment, jusqu'au XI^e et XII^e siècle, se perpétuaient les traditions d'art décoratif mises en honneur au temps des iconoclastes.

VI

MÉNOLOGES ET ÉVANGILES

Pourtant cette grande école d'art, dont on vient de passer en revue les œuvres essentielles, finit par perdre, sous l'influence de l'Église, une notable partie de sa liberté et de son indépendance. C'est ce qui se manifeste en particulier dans l'illustration des vies de saints, dont le fameux ménologe du Vatican offre le type le plus ancien qui nous soit conservé, et le plus remarquable.

*Le Ménologe basilien*¹. — Ce manuscrit célèbre fut exécuté pour l'empereur Basile II, à la fin du X^e ou au commencement du XI^e siècle, par sept peintres, dont chacun a signé les œuvres sorties de sa main : ils se nommaient Pantaléon, Nestor, Ménas, Georges, Michel Blachernite, Syméon Blachernite et Michel le jeune. L'illustration, très abondante, compte plus de 400 miniatures : en tête de chaque vie de saint, en tête de chaque fête indiquée, une illustration est placée. Il y a donc naturellement, dans les sujets représentés, une variété très grande : et pourtant, dans l'exécution, on sent déjà quelque monotonie. Sans doute on note çà et là maintes réminiscences de l'art antique, et ailleurs des détails qui s'inspirent des ouvrages de l'art chrétien primitif. Il y a en particulier une parenté remarquable entre les fonds architecturaux devant lesquels les saints sont posés et les mosaïques de Salonique ou de Ravenne ; et on est frappé, d'autre part, du caractère monumental qu'offrent

1. *Il Menologio di Basilio II*, Milan, 1907.

beaucoup de ces compositions (fig. 306). En faut-il conclure que ces miniatures, comme on l'a supposé ingénieusement ¹, reproduisent des modèles anciens, créés sur les lieux mêmes qu'illustra le martyre du saint, des icônes locales commémorant la mort des confesseurs, et bien vite devenues populaires dans tout le monde chrétien? L'hypothèse, qui est jolie, ne saurait prétendre à la cer-



Fig. 306. — Le Christ et les apôtres. Miniature du Ménologe du Vatican d'après *Il Menologio di Basilio II*.

titude : mais, quoi qu'il en soit, ce qui est incontestable, c'est que les peintres du x^e siècle ont reproduit ces vieux thèmes selon le goût de leur temps. Or, ce qui apparaît d'abord dans leur œuvre, c'est le manque absolu d'originalité. Ces artistes ont des qualités de facture souvent remarquables : ils recherchent l'élégance et la grâce, ils ont le goût de la magnificence dans les costumes et la décoration (fig. 307), ils n'ont pas peur du détail réaliste dans les scènes terribles ou cruelles qu'ils peignent. Mais, au fond, ils n'ont guère d'idées. Ils dissimulent plus ou moins adroitement, par la variété extérieure des agencements (fig. 308), la banalité fastidieuse de leurs

1. Millet, *Art byz.*, 237-238.

tableaux. Mais, dans la composition comme dans le choix des types, ils n'inventent point, constamment attachés à observer la règle, le « canon » traditionnel. Aucun caractère individuel ne marque les visages ; aucune expression personnelle n'anime les physionomies ;



Fig. 307. — Saint Théodore. Miniature du Ménologe du Vatican (d'après *Il Menologio di Basilio II*).

les attitudes se figent ; les compositions se répètent monotones. Si, comme le dit Kondakof, le Ménologe de Basile II « représente la technique de l'art byzantin dans toute sa perfection ¹ », il a fixé aussi les traits qui désormais inspireront l'art byzantin. Cela suffit pour donner à ce manuscrit une importance historique considérable : mais cette illustration éclatante semble un peu ennuyeuse déjà. Ce n'est plus le style libre du Psautier ou du Grégoire de Nazianze de

1. Kondakof, *Hist.*, II, 103.

la Nationale. « On sent que cette renaissance à demi-profane, qui s'était épanouie auparavant, a perdu sa vitalité, et que l'art prend ce caractère exclusivement monastique qu'il ne perdra plus désormais ¹. »

La bibliothèque synodale de Moscou conserve un autre manuscrit du Ménologe ², dont les miniatures sont étroitement appa-



Fig. 308. — Un concile. Miniature du Ménologe du Vatican (d'après *Il Menologio di Basilio II*).

rentées à celles du Ménologe de Basile II. D'autres manuscrits du même groupe semblent procéder d'un type un peu différent : les illustrations y sont intercalées dans le texte, au lieu d'être placées en tête de chaque chapitre. Il y a donc eu, pour le Ménologe comme pour les autres groupes de manuscrits, des rédactions différentes dont s'inspirent les manuscrits qui nous sont parvenus. (Esphigmenon à l'Athos, n° 14, xi^e s. ; Bibl. Nat., Gr. 580, xii^e s. ; Dochiariou, n° 5 ; Brit. Museum, Add. 11870, xi^e ou xii^e s.). Une étude d'ensemble manque encore sur les manuscrits de ce groupe.

1. Bayet, *Art byz.*, 166.

2. Trenef, *Miniatures du Ménologe grec du XI^e siècle n° 183 de la Bibliothèque synodale à Moscou*, Moscou, 1911.

Les Évangiles ¹. — On a signalé déjà les deux traditions contraires, l'hellénistique et la syrienne, dont s'inspira de bonne heure l'illustration de l'Évangile. Cette double influence persiste dans les manuscrits du second âge d'or : tandis que le Laur. VI. 23 par exemple (x^e s.) ou le Copte 13 de la Bibliothèque Nationale procèdent de la rédaction d'Alexandrie, le Paris, 74 (x^e s.) se rattache au contraire à la rédaction d'Antioche. Mais, dans le large développement qu'a pris au x^e et au xii^e siècle l'illustration des Évangiles, d'autres différences encore apparaissent. Les manuscrits très nombreux de ce temps se ramènent à deux types bien distincts. Tantôt, en frontispice, figurent les portraits des évangélistes, assis devant leur pupitre sous d'élégantes arcades (p. ex. Bibl. Nat., Gr. 70, de 964) ; à ces représentations, le x^e et le xii^e siècle ajoutent souvent, en tête de chaque évangile, l'image d'une grande fête chrétienne, Nativité, Baptême, Présentation, Descente aux limbes, etc., innovation qui correspond bien à la place que prennent alors les grandes fêtes dans la décoration des églises. Un bel exemple de ce type nouveau se trouve dans l'Évangélaire n° 1 d'Ivroux (fig. 235, 236) ². Tantôt, au contraire, les illustrations prennent place à la marge (Paris, 115, x^e siècle) ou bien — c'est le cas le plus fréquent — elles s'introduisent dans le texte et représentent les principaux épisodes du récit. De ce second groupe, le représentant le plus intéressant est le manuscrit 74 de la Bibliothèque Nationale (x^e siècle), qui, bien qu'inspiré d'un modèle oriental, paraît avoir été copié dans un monastère de Constantinople sur un original appartenant à la cour ³. L'illustration, extrêmement abondante, ne comprend pas moins de 361 sujets, dont la disposition sur toute la largeur du texte, sans cadre ni fond, semble bien indiquer un prototype en forme de rouleau. Mais « la magnificence de l'ornementation, l'éclat des tons et des couleurs, la splendeur des costumes byzantins sont impuissants, dit Kondakof, à dissimuler dans ce manuscrit la décadence véritable de l'art ⁴ ». On y sent « la tendance à subordonner l'art à la piété, à en faire un simple instrument d'édification pour les fidèles ⁵ ». Il ne s'agit plus ici de la

1. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916.

2. Cf. Omont, *Peintures d'un évangélaire syriaque du XII^e au XIII^e siècle* (Mon. Piot, XIX, 1912).

3. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris, 1909 ; Millet, *loc. cit.*, 590-92.

4. Kondakof, *Hist.*, II, 138-139.

5. *Ibid.*, 137-138.

beauté des créations, mais seulement d'illustrer abondamment le texte à l'intention du lecteur ignorant, de façon à transformer ce texte, selon l'ingénieuse expression de Kondakof, « en une simple légende de l'image ¹ ». Aussi, pour garnir le volume, les répéti-



Fig. 309. — La Vierge entre les chœurs des élus. Miniature des homélies du moine Jacques.

tions monotones abondent, les accessoires futiles sont multipliés ; toute sentence de l'Évangile, susceptible d'une représentation concrète, est illustrée conformément à son sens littéral. Et partout domine l'inspiration monastique. Les éléments antiques, que conservait encore l'Octateuque, sont soigneusement éliminés. C'est que

1. *Ibid.*, 138.

l'Évangile, livre très populaire, devait se transformer incessam-



Fig. 310. — Salomon gardé par les guerriers d'Israël. Miniature des homélies du moine Jacques.

ment, plus que tout autre, sous l'action du temps ; il est donc naturel qu'il reproduise les idées maîtresses de l'époque.

Quelques manuscrits des Évangiles renferment pourtant une illustration plus sobre : un bel exemplaire de ce groupe est le manuscrit d'Iviron n° 5, d'une exécution très fine, et d'un caractère monumental assez accusé ¹. Mais en somme, si, parmi ces évangiles illustrés, « quelques-uns appartiennent aux meilleures productions de l'art », pourtant ils ne rappellent plus guère les beaux évangiles du vi^e siècle, celui de Rabula ou celui de Rossano. Ici aussi se manifestent les tendances de l'art de cette époque. Sortis des couvents pour la plupart, ces manuscrits portent dans toutes les conceptions artistiques l'empreinte des idées monacales, et leur exécution minutieuse et patiente, qui souvent essaie de reproduire la technique brillante de l'émail, en couvrant les vêtements de teintes plates striées d'or, est œuvre de calligraphe plus encore que de peintre, « et cesse, dit Kondakof, d'exiger un talent véritable ² ».

Les homélies du moine Jacques ³. — La même inspiration monastique se retrouve dans les manuscrits des homélies du moine Jacques de Kokkinobaphos en l'honneur de la Vierge. Il existe de cet ouvrage deux manuscrits illustrés, datant du milieu du xiii^e siècle ; l'un est conservé à la Vaticane (Gr. 1162) ; l'autre, celui de la Nationale (Gr. 1208), provient de la bibliothèque des empereurs et est une copie du premier. L'illustration, fort luxueuse, et d'un coloris très brillant, comprend un certain nombre de frontispices en pleine page et une abondante suite de miniatures intercalées dans le texte, qui, avec un grand luxe de détails, illustrent les épisodes de la vie de la Vierge. C'est un très ample développement des évangiles apocryphes, où le désir de rendre tous les détails du texte ne va pas sans beaucoup de monotonie. L'exécution, d'autre part, malgré quelques pages d'une réelle beauté (la Vierge au milieu des chœurs des élus, fig. 309 ; Salomon sur un lit entouré des guerriers d'Israël, sexaginta fortes ex fortissimis Israël. Eccl. III, 7, fig. 310), est souvent maladroite ; l'expression a disparu : les proportions du corps, allongées à l'excès, ne sont plus conservées. Un symbolisme mystique, conforme aux idées formalistes des commentateurs des

1. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902.

2. Kondakof, *Hist.*, 138.

3. Stornajolo, *Le miniature delle omilie di Giacomo monaco (Vat. gr. 1162) e dell' evangelario greco Urbinate (Vat. Urbin. gr. 2)*, Rome, 1910. Cf. Kirpicnikof, *Zur byzantinischen Miniaturmalerei* (BZ., IV, 1895, p. 109), et Bréhier, *Les miniatures des homélies du moine Jacques et le théâtre religieux de Byzance* (Mon. Piot, XXIV, 1920).

Pères, emplit certaines compositions. Au fond, l'œuvre est pauvre de conception ; l'artiste, qui doit être un moine, peint d'après une idée préconçue, sans se préoccuper beaucoup de la beauté plastique ¹.

Le développement du culte de la Vierge a donné naissance à l'illustration d'un autre texte, le célèbre hymne Acathistos en l'honneur de la Madone ². Un manuscrit de la Bibliothèque synodale de Moscou (n° 429), qui date du xi^e siècle, nous en offre un intéressant exemplaire, orné de remarquables initiales zoomorphiques et de 24 miniatures ; ce cycle, qui a peut-être une origine syrienne assez ancienne, trouvera au xiv^e et au xvi^e siècle, à Mistra, à l'Athos, en Roumanie, une longue fortune. Mais on y remarque, dit Kondakof, « une tendance lyrique et sentimentale, qui a détruit les traditions antiques de l'art ³ ».

Un manuscrit surtout montre les progrès croissants de l'esprit monastique. C'est l'Échelle spirituelle de Jean Climaque, qui fut higoumène du Sinaï vers la fin du vi^e siècle, et dont la Bibliothèque Vaticane (Gr. 394) possède une édition illustrée du xi^e siècle ⁴. Les miniatures, très nombreuses, et toutes pleines de personnages microscopiques, sont d'une exécution parfaite, merveilleuse de patience et de soin méticuleux. Mais la conception en est étrangement monotone. Ce sont des scènes de la vie monastique, que remplissent des allégories innombrables. Toutes les vertus que doit rechercher le moine, tous les vices qui peuvent troubler son âme, sont personnifiés en de minuscules figures qui environnent le religieux. C'est la tradition antique de l'allégorie transformée par le monachisme ; et rien ne montre mieux l'effacement des thèmes antiques et le complet triomphe des idées ascétiques.

Triomphe de l'esprit monastique. — Ainsi la miniature du

1. En s'appuyant sur le livre où La Piana (*Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, Grottaferrata, 1912) a cru retrouver les traces d'un théâtre religieux à Byzance, Bréhier a essayé de montrer que l'illustration des Homélies du moine Jacques procède incontestablement de ces représentations dramatiques, analogues aux mystères d'Occident. L'hypothèse est ingénieuse et intéressante : il semble pourtant qu'on doive, comme la théorie de La Piana qui en est le point de départ, l'accueillir avec beaucoup de circonspection (Cf. Millet, *Recherches*, 612-616).

2. Cf. Pitra, *Analacta sacra*, I, 250 ; Tafrali, *Iconografia imnului acatist* (Bull. de la Commission des monuments hist., 1914), Bucarest, 1915.

3. Kondakof, *Hist.*, II, 129.

4. Cf. Tikkanen, *Eine illustrierte Klimarhandschrift der Vaticanischen Bibliothek*, Helsingfors, 1890. Cf. Dobbert dans BZ., V, 595.

second âge d'or, toute pénétrée au début de la tradition antique, tout inspirée des modèles profanes, tout éprise de style pittoresque et d'observation réaliste, s'est peu à peu acheminée vers un art plus sévèrement religieux, vers une piété plus étroite, vers un but plus strictement fixé, vers des règles plus immuables. C'est que, de bonne heure, pour agir sur les esprits, l'Église avait adopté la miniature ; elle devait nécessairement, après lui avoir laissé longtemps une assez large liberté, lui imposer ensuite, dans son désir de l'employer à l'enseignement sacré, des préoccupations de plus en plus dogmatiques et liturgiques. L'histoire de la miniature, malgré cette évolution dernière, ne garde pas moins un intérêt puissant. Elle nous apprend, d'une part, comment la tradition pittoresque antique se conserva à Byzance, et comment elle sut, en face des grandes œuvres du style monumental, adapter ses procédés aux ouvrages chrétiens eux-mêmes. Mais ce n'est pas tout. La miniature a fait quelque chose de plus : elle a fini par réagir jusque sur le grand art. Si la peinture du xiv^e siècle a si largement développé les architectures, le paysage, les éléments pittoresques, cela tient en grande partie au large développement que prit au xii^e siècle la miniature narrative. Ce n'est pas le moindre service qu'ait rendu à l'art byzantin le talent souple et libre des miniaturistes du second âge d'or, d'avoir ainsi préparé sa suprême évolution et sa dernière renaissance.

CHAPITRE VIII

LES TISSUS

I. L'industrie des tissus au x^e siècle. Les ateliers. Les produits de la fabrication. — II. Les motifs de la décoration. Ornaments et animaux. Figures.

I

L'INDUSTRIE DES TISSUS AU X^e SIÈCLE.

Les ateliers. — L'industrie des tissus, si florissante entre le v^e et le viii^e siècle, s'était développée encore à l'époque du second âge d'or¹. Sans doute la conquête par les Arabes de l'Égypte et de la Syrie avait sinon fait disparaître au x^e siècle encore la Syrie importait des étoffes à Byzance, du moins transformé les manufactures, célèbres jadis, de ces régions. Mais d'autres ateliers avaient pris leur place. Dans la seconde moitié du ix^e siècle, l'acte de l'empereur Basile, Dauchis de Patras, possédait dans ses immenses domaines du Peloponnèse, des ateliers où l'on fabriquait de magnifiques étoffes de pourpre (περὶς), de fines toiles de lin (κομμάς, κομμάς), d'admirables tapis de prière : à l'époque des Comnènes, les fabriques de soieries de Corinthe et de Thèbes étaient renommées jusqu'en Occident. Mais les manufactures de Constantinople surtout étaient illustres, et la législation très minutieuse, qui réglementait au x^e siècle la fabrication et le commerce des étoffes précieuses, montre suffisamment quelle était l'activité de ces ateliers.

Les produits de la fabrication. — Les plus célèbres d'entre eux étaient les ateliers impériaux, placés sous la haute direction du fonctionnaire nommé l'indikos, et où se fabriquaient, sous le régime du monopole, et pour l'usage exclusif de la cour, certains tissus plus précieux que les autres, pièces de soie de grand modèle tantes de pourpre rouge foncé ou violette (ἐξ αὐτῆς πορφύρας ὑφαιόμενα).

1. Fr. Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le moyen âge*, Paris, 1801. Caillet et Marais, *Mélanges d'archéologie*, 1^{re} série, t. II et III, Paris, 1833, et surtout les ouvrages de Lessing, de Migeon et de Falke, cités p. 268.

étoffes où la pourpre était mélangée de vert foncé (πρασινοδίπλαττα) ou de jaune pomme (ἡμιερλινοδίπλαττα), grands manteaux magnifiquement historiés réservés à l'usage de l'empereur (μονοθέσποτα), toutes choses dont l'exportation était sévèrement interdite (τὰ κεκωλυμένα). Les produits de ces manufactures, où l'habileté des teinturiers byzantins s'efforçait de reproduire les nuances délicates des fruits, de l'abricot, de la pêche, etc., étaient une des gloires de l'industrie byzantine, un des éléments essentiels du luxe byzantin¹. Sans cesse il est question au livre des *Cérémonies* de certaines pièces fameuses, orgueil du trésor impérial, qu'on exposait aux grands jours de fête pour décorer le Palais Sacré. C'étaient le χαλαλλάριος, orné sans doute de chevaux ou de cavaliers, le τζων, avec des paons, l'ἑστάριον, avec des aigles, le γρυπάριον, avec des vautours, d'autres avec des griffons ou des lions. Les habits de parade du prince et des grands personnages étaient décorés de même ; il est question de vêtements ornés d'aigles rouges et verts, de lions blancs, de taureaux, etc. Enfin les étoffes de cette sorte étaient souvent envoyées par les empereurs comme cadeaux aux souverains étrangers, et apportaient ainsi en Occident les merveilles de l'industrie byzantine. D'autres, de qualité inférieure, pour lesquelles le monopole n'existait point, étaient exportées, après qu'elles avaient été marquées de la bulle du préfet, chez les peuples étrangers : toutefois les négociants de Venise et d'Amalfi ne se faisaient point scrupule de faire sortir en contrebande même les étoffes dites *impériales*. Si l'on ajoute que la croisade de 1204 en enleva à Constantinople beaucoup d'autres, qui furent en général employées à envelopper des reliques, on comprendra qu'un nombre relativement considérable de ces précieux monuments se soient conservés et se rencontrent aujourd'hui encore, pour nous donner une idée de la splendeur byzantine, dans les musées et les trésors de l'Occident².

II

LES MOTIFS DE LA DÉCORATION

Ornements et animaux. — La décoration de ces tissus n'avait guère changé au reste depuis le vi^e siècle, et l'influence de l'Orient

1. J'emprunte toutes ces indications au *Livre du préfet*, éd. Nicole, p. 26-38.

2. Chartraire, *Inventaire du trésor de Sens*, Sens, 1897 ; Isabelle Errera, *Collection d'anciennes étoffes*, Bruxelles, 1901.

y est toujours manifeste. Tantôt l'ornementation se compose de motifs purement décoratifs, grands ovales entrelacés, au centre desquels se dessine une palmette, et qui se détachent sur un fond de soie jaune clair ou pourpre (église de Saint-Étienne à Mayence, dôme de Mersebourg, dôme de Xanten ¹), grandes rosettes sur fond violet exécutées dans le genre Gobelins, ou bien



Fig. 311. — Tissue aux lions (trésor de Siegbourg), d'après Lessing.

feuillages brodés formant bordure à la pièce d'étoffe (Bamberg ², et trésor de saint Marc). Tantôt des animaux affrontés s'enlèvent sur le fond du tissu de soie, cygnes, perroquets, antilopes (trésor de Sens), pigeons bleus sur fond jaune ³, aigles noirs sur fond rouge pourpre (Brixen ⁴), jaunes sur fond pourpre (suaires de Saint-Germain, de Saint-Eusèbe d'Auxerre), ou noirs sur fond vert (linceul de saint Bernward) ⁵, parfois inscrits dans de grands médaillons, et tenant un lion dans chacune de leurs serres (musée de Vich) ⁶. Une des plus belles pièces de cette série, par la noble et grande allure de la décoration, est la chape dite « manteau de Charle-

1. Lessing, *loc. cit.*, livr. 3 et 4.

2. Lessing, livr. 5.

3. Lessing, livr. 7.

4. Lessing, livr. 11.

5. Lessing, livr. 2.

6. Lessing, livr. 6.

magne » à la cathédrale de Metz, où quatre aigles aux ailes éployées se détachent sur un fond rouge rehaussé de fils d'or. Ail-



Fig. 312. — Tissu aux éléphants (dôme d'Aix-la-Chapelle), d'après Lessing.

leurs, ce sont des lions passant, majestueux et calmes, ou des éléphants inscrits dans des médaillons.

Parmi ces tissus, trois sont décorés d'inscriptions tissées dans le fond, qui en déterminent avec précision la date et l'origine impériale. Le trésor de la cathédrale de Siegbourg possède une belle

soierie où, sur le fond de pourpre violette, se détachent en jaune clair des lions (fig. 311). L'inscription mentionne les noms des empereurs Romain et Christophe, ce qui donne pour la fabrication une date entre 921 et 944, et prouve que ce tissu sortait des manu-



Fig. 313. — Tissu de Mozac (Musée des soieries à Lyon). Phot. Cox.

factures impériales. Le même motif, qui semble avoir été habituel à ces ateliers, se retrouve, plus stylisé seulement, dans une étoffe du musée industriel de Düsseldorf, avec une inscription donnant les noms de Constantin VIII et de Basile II (976-1025) ¹. Les crinières des lions sont ici striées de raies bleues. Le même motif enfin se rencontre dans une pièce du dôme de Xanten, où des

1. Lessing, livr. 3.

lions verts s'affrontent sur un fond rouge ¹. Mais la merveille assurément de cet art est l'étoffe trouvée à Aix-la Chapelle dans la chässe qui renferme les ossements de Charlemagne ². Sur un fond pourpre,



Fig. 314. — Glorification d'un empereur. Tissu de soie (trésor de Bamberg).

décoré de fleurettes et d'ornements verts et jaunes, des éléphants jaunes, harnachés de bleu, sont inscrits dans de grands médaillons

1. Lessing, livr. 7.

2. Bock, *Byzant. Purpurstoffe mit eingewebten neugriechischen Inschriften* (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbevereins, 1894); Diehl, *L'étoffe byzantine du reliquaire de Charlemagne* (Strena Buliciana, Zagreb, 1923). Cf. Enlart, *Un tissu persan du XI^e siècle, découvert à Saint-Josse* (Mon. Piot, t. XXIV, 1920).

(fig. 312). Une inscription tissée dans l'étoffe fournit les noms de Michel, primicier, kitonite et idikos, et de Pierre, archonte de l'atelier impérial du Zeuxippe. Antérieur certainement à l'an 1000, ce très beau tissu semble du x^e siècle ¹.

Parfois enfin des animaux fantastiques, d'un caractère plus oriental encore, constituent la décoration. Ce sont des griffons inscrits dans des cercles, posant leur patte sur un éléphant terrassé, et s'enlevant en or sur un fond jaune (Eichstaedt, couvent de Sainte-Waldburge) ², ou bien terrassant des taureaux, violets sur un fond jaune ³. Ce sont des oiseaux fantastiques, alternant avec des griffons (Sens, suaire de Saint-Potentien), des chevaux ailés dans des octogones inscrits dans de grands cercles (musée industriel de Berlin) ⁴, et dans ces motifs on reconnaît sans peine des imitations byzantines de modèles arabes ou persans.

Figures. — Au lieu de ces motifs décoratifs, souvent de grandes compositions monumentales se détachent sur le fond de soie colorée. Ce sont parfois des scènes religieuses : ainsi, sur un devant d'autel du trésor de Saint-Marc, les archanges Michel et Gabriel sont brodés sur un fond de soie violette : une inscription date ce monument du xii^e siècle. Une autre pièce, du même trésor, qu'E. Molinier attribue à la même époque, et qui peut-être est du xiii^e ou xiv^e siècle, représente le Christ couché, sur le corps duquel veillent deux anges tenant des *flabella* ; les symboles des évangélistes garnissent les angles ; la bordure est faite de feuillages délicatement exécutés. La pièce, qui mesure 2 mètres de long sur 1,52 de large, appartient évidemment à la série des *epitaphioi*, dont le xiii^e et le xiv^e siècle, on le verra, ont conservé quelques spécimens admirables ⁵.

Enfin, plusieurs de ces étoffes, évidemment destinées à la décoration des palais, représentent des sujets profanes, scènes de chasse ou d'hippedrome, où souvent jouent un rôle des personnes impériales. Le tissu de Mozac (Musée des soieries à Lyon) montre deux basileis affrontés, en grand costume, chassant le lion (fig. 313) ; un fragment de la collection Liénard fait voir un empereur conduisant un quadriges ; enfin une belle pièce, trouvée à Bamberg dans le cer-

1. Lessing, livr. 9.

2. Lessing, livr. 4.

3. Lessing, livr. 8.

4. Lessing, livr. 5.

5. E. Molinier, *Le trésor de la basilique de Saint-Marc*, Venise, 1888.

cueil de l'évêque Gunther (1057-1065), présente un empereur à cheval entre deux femmes couronnées, qui lui offrent le casque et la couronne (fig. 314).

Toutes les étoffes qui viennent d'être mentionnées datent du x^e et du xi^e siècle, sauf les deux pièces du trésor de Venise. Toutes sont des soieries (quelques-unes des damas ou des brocarts de soie), teintes de couleur éclatantes, et où les motifs décoratifs sont tissés ou quelquefois brodés. Plusieurs proviennent avec certitude des manufactures impériales. L'ensemble donne l'idée d'un art luxueux, épris de la polychromie, très pénétré d'influences orientales, où le style pittoresque et le tableau de genre, un peu stylisés, tiennent la place principale, comme si l'Église avait fait alors moins usage de ces brillantes et magnifiques tentures, qu'elle employait si volontiers aux premiers siècles de l'art byzantin.

CHAPITRE IX

LA SCULPTURE

I. La pierre et le marbre. L'ornement sculpté. Bas-reliefs à figures. — II. L'ivoire. Les coffrets à sujets profanes. Diptyques. Les ivoires à sujets religieux. Triptyques. Coffrets. — III. Stéatites et pierres gravées. Unité de l'art byzantin. — IV. Le bronze. Les portes de bronze. La technique.

De bonne heure, on le sait, le progrès des influences orientales avait, dans la décoration sculptée, substitué au relief plastique le goût de la polychromie. La grande sculpture devait nécessairement subir le contre-coup de cette évolution. D'autre part, sans qu'elle ait été jamais formellement condamnée par l'Église, la sculpture sembla toujours au clergé ne point valoir la peinture pour la représentation des idées dogmatiques et liturgiques. De tout cela résulta, après le triomphe des images surtout, une assez prompte décadence de la grande sculpture dans l'art byzantin.

I

LA PIERRE ET LE MARBRE

L'ornement sculpté. — Si, pour ces raisons, la sculpture figurée est aujourd'hui fort peu et fort mal représentée, toutefois l'art de travailler la pierre et le marbre ne disparut pas entièrement. Mais, au lieu de la ronde-bosse, cet art s'appliqua surtout au bas-relief; au lieu de la figure, il traita de préférence l'ornement. De plus en plus aussi, à partir du VIII^e ou du IX^e siècle, des techniques nouvelles s'implantèrent dans l'art : la sculpture au trépan, le méplat, la sculpture à jour, la sculpture-broderie remplacent les procédés antiques du modelage et donnent aux monuments sculptés un aspect nouveau. On a parlé déjà¹ de ces parapets sculptés, d'une finesse d'exécution souvent remarquable, que l'on rencontre dans de nombreuses églises d'Orient, et pareillement à Torcello et à

1. P. 456-458.

Saint-Marc de Venise. La même virtuosité du ciseau se retrouve dans ces panneaux ornés d'entrelacs, de palmettes stylisées, d'animaux affrontés, que conserve le musée byzantin d'Athènes ou qui décorent les façades de la petite Métropole d'Athènes. Sur le marbre et sur la pierre, visiblement les sculpteurs s'ingénient à reproduire les motifs, et les inscriptions couliques même, des tissus orientaux ; et pareillement c'est une technique tout orientale que celle de cette sculpture « champléevée », comme on l'a ingénieusement nommée, qui à Saint-Luc, à Daphni, à Saint-Marc, à Épiscopi près de Volo, détache en clair les motifs d'ornement sur un fond légèrement creusé et rempli d'un mastic sombre¹. D'autres parties de la décoration sculptée des édifices religieux ne sont pas moins dignes d'attention, par exemple les belles iconostases qui, à Saint-Luc ou à Samari, forment la clôture du sanctuaire². Dans la première, quatre piliers de marbre rouge supportent un magnifique entablement de marbre blanc où, entre des cabochons ajourés, des rosaces et des étoiles s'inscrivent parmi des arabesques, tandis qu'aux extrémités, des arcades encadrant des fleurs et des griffons couchés complètent la décoration. Toutes ces sculptures, jadis couvertes de dorures, se détachent sur un fond de couleur bleu pâle. Devant l'abside de gauche, l'architrave, que portent deux pilastres de marbre vert, est surmontée d'une haute frise ajourée, où des cercles enserrent des rameaux, des croix et des animaux. Dans la petite église de Saint-Luc, l'iconostase n'est pas moins luxueusement décorée, et les images placées sur les piliers sont surmontées d'admirables encadrements de marbre ciselé, où des feuilles d'acanthé enroulées en cercle courent autour d'un tympan curieusement ajouré. Toutes ces sculptures sont d'un travail excellent : mais ce qui y frappe particulièrement, comme dans toutes les œuvres de cette sorte et de ce temps, c'est l'influence orientale qui s'y manifeste, aussi bien par le choix des motifs que par la somptuosité du décor et par l'emploi de la polychromie³.

Bas-reliefs à figures. — Pourtant le bas-relief à figures n'a point

1. Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1911 ; *Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine*, Paris, 1913 ; Sotiriou, *Guide du Musée byzantin d'Athènes* (grec). Athènes, 1924.

2. Schultz et Barnsley, *The monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis*, pl. 22-25.

3. Cf. les fragments de linteaux du musée d'Athènes (Bréhier, *Nouvelles recherches*, p. 15 et pl. VII).



Fig. 315. — La Vierge orante. Bas-relief du musée de Constantinople.

complètement disparu, et malgré la prédominance des techniques orientales, on y sent, toujours puissante, l'influence de la tradition hellénistique. Tantôt ces bas-reliefs représentent des sujets religieux, qui ne sont peut-être, comme on l'a observé, que des interprétations en relief d'icônes dues aux peintres ou aux mosaïstes. A cette série appartiennent le bas-relief de la Déisis à Saint-Marc de Venise, le saint Georges qu'on voit assis, tirant l'épée, encastré dans la façade de Saint Marc, le saint Michel s'appuyant sur le labarum de l'église d'Épiscopi¹, et surtout les images de la Vierge orante, dont on trouve plusieurs exemplaires à Saint-Marc de Venise, à Ancône, au musée central d'Athènes, à Myriophyto en Thrace, au Kaiser Friedrich-Museum de Berlin (bas-relief provenant de Constantinople), au musée ottoman de Constantinople, qui conserve une fort belle plaque (fig. 315), découverte en 1922 dans les fouilles du corps expéditionnaire français à Gulhané. Par l'élégance des draperies, par la finesse du modelé, ce morceau est tout à fait remarquable, et il semble bien qu'il date du x^e siècle. A côté de lui, il faut mentionner le bas-relief de l'église de Santa Maria in Porto près de Ravenne (fig. 316) : la Madone, levant les bras dans l'attitude de la prière, y garde, par la beauté régulière du visage, par l'harmonie des draperies, un caractère de grandeur encore presque antique : « perdue au fond d'un sanctuaire étranger, elle semble, comme on l'a dit joliment, comme exilée d'un monde où se conservait le goût du beau uni au sentiment religieux² ». Tantôt, au contraire, ces bas-reliefs représentent des sujets profanes, — tel le médaillon, encastré dans une maison du Campo Angaran à Venise, où apparaît un empereur en grand costume de cérémonie³, — ou bien même des thèmes mythologiques, dont la sculpture byzantine n'a jamais entièrement perdu le souvenir. A Saint-Marc, deux bas-reliefs, insérés dans la façade, montrent Hercule portant sur ses épaules le sanglier d'Erymanthe ou foulant aux pieds l'hydre de Lerne; à Torcello, un parapet sculpté figure une allégorie de Temps⁴; à Saint-Marc encore, une curieuse plaque

1. Giannopoulos, *Les constructions byzantines de la région de Démétrias* : Millet, *Remarques sur les sculptures byzantines de la région de Démétrias*, (BCH., t. 44, 1920, p. 197 à 213).

2. Bayet, *Art byzantin*, p. 188.

3. Schlumberger, *Bas-reliefs du Campo Angaran à Venise* Mélanges d'archéologie byzantine, Paris, 1895. p. 171 (reproduit sur la feuille de titre du présent volume).

4. R. von Schneider, *Über das Kairos-Relief in Torcello* (Serta Harteliana. Vienne, 1896).

représente l'épisode légendaire d'Alexandre montant au ciel sur son char attelé de griffons¹. Les scènes de l'hippodrome enfin, qui avaient déjà fourni des sujets aux peintres de Sainte-Sophie de



Fig. 316. — Madone. Bas-relief à Santa Maria in Porto, près Ravenne.

Kief, ont parfois aussi inspiré les sculpteurs. Le musée de Berlin possède un bas-relief provenant de Tusla en Asie Mineure, sur lequel des gladiateurs coiffés de têtes d'animaux exécutent un des

1. Durand, *Légende d'Alexandre le Grand*, dans les *Annales archéologiques*, 1865. Cf. Millet, *L'ascension d'Alexandre* (Syria, 1923), où on trouvera une bibliographie fort complète du sujet.

épisodes du *Iudus gothicus* ¹ ; à Athènes, d'autres bas-reliefs montrent un gladiateur luttant contre une sirène et un centaure jouant de la lyre ².

Ainsi — et c'est aussi bien le trait caractéristique de tout l'art de ce temps — aux influences orientales se mêlent, dans ces bas-reliefs, les traditions toujours vivantes, quoique souvent maladroitement interprétées, de l'antiquité classique. C'est à cette double source que les sculpteurs byzantins du x^e et du xi^e siècle puisent une bonne part de leurs inspirations, sans dédaigner pour cela les modèles que leur offraient la réalité et le milieu contemporain. Et sans doute, parmi leurs ouvrages, il en est de travail assez barbare : les meilleurs pourtant se recommandant par une finesse et une habileté réelle d'exécution, qui rappellent d'ailleurs les procédés de l'art où se concentre alors toute la gloire de la sculpture, celui de l'ivoirerie.

II

L'IVOIRE

Les ivoiriers conquirent en effet toute la place que perdait la grande sculpture ³. Depuis longtemps, on le sait, le goût luxueux des Byzantins aimait les ouvrages exécutés au moyen de cette matière précieuse. Ils l'employaient volontiers, dans les usages de la vie civile, à la décoration des meubles, à la fabrication des diptyques, des coffrets, des olifants ; ils la faisaient pareillement servir, dans l'Eglise, aux objets divers qui composaient le mobilier liturgique, pyxides, couvertures d'évangélistes, triptyques, etc. Un grand nombre de pièces en ivoire nous est en conséquence parvenu ⁴ ; mais la difficulté est assez grande de les classer et de les dater avec précision. La valeur au reste en est fort inégale : à côté d'œuvres

1. Strzygowski, *Das byzant. Relief aus Tusla* (JPK., 1898).

2. Cf. sur ces monuments Venturi, *Storia*, II, 514 suiv., et Bréhier, *Nouvelles recherches*, 20-27.

3. Pour l'ensemble, Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, *Les Ivoires*, Paris, 1896 ; Westwood, *Descriptive catalogue of the fictile ivories*, Londres, 1876 ; Dobbert, *Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur* (Repert. f. Kunstwissenschaft, VIII, 1885) et les deux recueils de Graeven cités p. 290. Cf. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, 214-239.

4. On se rendra compte, en parcourant l'abondante illustration d'ouvrages tels que les quatre volumes de G. Schlumberger ou le tome II de la *Storia dell'arte italiana* de Venturi, de la masse de monuments d'ivoire qui nous restent de la période allant du x^e au xii^e siècle.

remarquables, où se reconnaît la main d'un artiste, on rencontre en foule des ouvrages de pacotille, comme il est d'ailleurs inévitable dans une branche d'art surtout industriel. Aussi est-ce une erreur grave, et trop fréquemment commise, de vouloir, sur ces médiocres productions, juger l'art byzantin de ce temps : il convient au contraire d'écarter résolument ces travaux d'artisans, pour ne retenir



Fig. 317. — Coffret d'ivoire (Musée national de Florence (Phot. Alinari).

que les œuvres essentielles dues à des maîtres véritables. « Il restera alors, dit E. Molinier, une vingtaine de monuments, en majorité antérieurs au ^{xiii}^e siècle, dont la vue permet de se faire une idée tout autre de la sculpture telle qu'on l'a pratiquée au moyen âge à Constantinople. Au lieu d'un art impuissant, on y trouvera tout au contraire un art très profondément imprégné d'antiquité grecque, modifié au point de vue de la décoration par des apports d'Orient vite assimilés, et auquel les artistes ont su donner quelque chose de leur personnalité. Et le byzantin n'apparaîtra plus comme un fabricant de Vierges, de Christs, de saints tous coulés dans le même moule, mais comme un continuateur des traditions de l'antiquité classique, capable d'allier l'étude de la nature à certaines traditions de forme et de beauté que le moyen âge occidental a longtemps méconnues ¹. » On ne saurait mieux dire : et, conformément à ces indications, on laissera de côté ici l'amas des productions purement industrielles, pour considérer seulement les pièces que recommandent leur valeur artistique ou leur intérêt historique.

1. Molinier, *Les Ivoires*, p. 98.

Les coffrets à sujets profanes. — Parmi les pièces d'ivoire de la seconde époque, la série la plus intéressante peut-être et la plus pré-

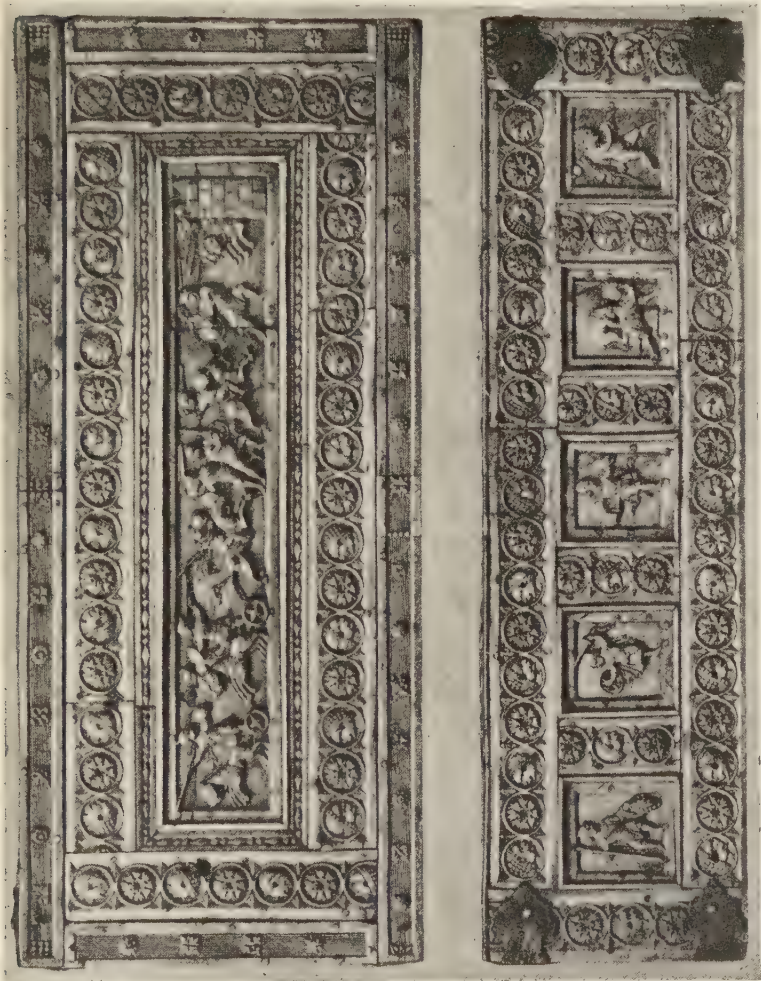


Fig. 318. — Coffret d'ivoire (musée de Cluny), d'après Molinier, *Les Ivoires*.

cieuse est celle des coffrets civils à sujets profanes. L'ornementation en est tout à fait caractéristique: entre des bordures décoratives, où des rosettes empruntées à l'art oriental alternent avec des médaillons imités de monnaies antiques, les panneaux représentent des sujets ana-

logues à ceux que nous ont montrés déjà les mosaïques et les miniatures, scènes de chasse, scènes d'hippodrome, scènes de bataille, compositions pastorales ou épisodes mythologiques. Les plus anciens monuments de ce groupe, les coffrets de Pirano et de Veroli, semblent bien, on l'a vu, devoir être rapportés à l'époque des empereurs iconoclastes, qui encouragèrent fortement les fêtes païennes et la peinture de genre. Mais la tradition alexandrine, ainsi renouvelée, persista sous la dynastie macédonienne, et la renaissance

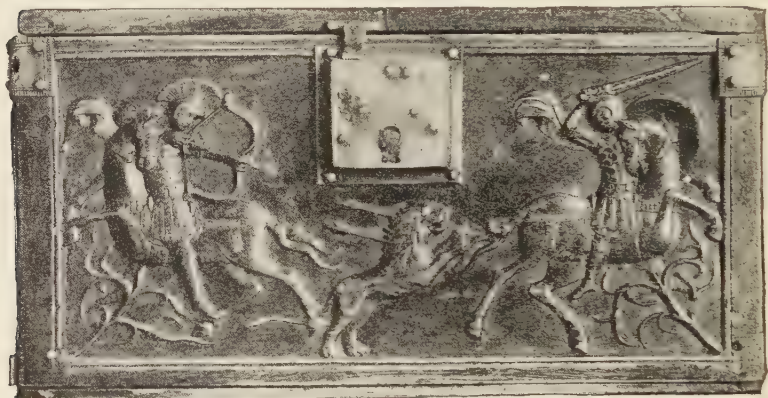


Fig. 319. — Coffret d'ivoire (trésor de Troyes). Phot. R. Koechlin.

classique qui marqua le ^xe siècle ne put que contribuer à multiplier les ouvrages de cette sorte.

Il ne saurait être question d'énumérer ici la trentaine de coffrets entiers — sans compter les fragments — qui composent cette série : il suffira de signaler les pièces les plus remarquables de chaque catégorie. Le plus grand nombre représentent des scènes de l'hippodrome, avec des combattants, des belluaires, des acrobates, des musiciens (coffrets de Xanten, de la cathédrale de Lyon, surtout de l'Ermitage, ce dernier provenant de la collection Basilewski); parfois, à ces figures se mêlent des personnages mythologiques, centaures, amours et génies (coffret du Musée National à Florence, fig. 317), Mars et Vénus (coffret de Bologne), Hercule étouffant le lion de Némée (Florence), ou emportant la peau du monstre au bout de sa massue (musée de Cluny), etc. Ailleurs, à ces épisodes ordinaires s'ajoute, comme dans un beau coffret du musée de Cluny (fig. 318), une véritable scène de bataille, se déroulant en

une longue frise sur l'étroit panneau d'ivoire. Puis ce sont, sur le coffret pourpré de Troyes, des scènes de chasse, fort remarquables par la justesse de l'observation et le sentiment de la vie, et des figures d'empereurs à cheval (fig. 319-320); sur le flabellum de Tournus, à Florence, ce sont des scènes pastorales. Les thèmes mythologiques enfin, dont le coffret de Veroli offre les reproductions les plus remarquables, abondent sur ces petits monuments¹, étrangement déformés parfois par un artiste qui ne les comprend



Fig. 320. — Coffret d'ivoire (trésor de Troyes). Phot. R. Koechlin.

plus toujours, mais attestant curieusement la persistance des traditions antiques et profanes. A cette influence classique se mêle toutefois, comme dans tout l'art du temps, une influence orientale. Sur un coffret de Volterra, jadis dans la collection Spitzer, les panneaux représentent des animaux, félins, paons affrontés, aigles terrassant des bêtes; le cadre est orné de tresses et d'entrelacs cernant des médaillons découpés à jour, où des feuilles de vigne et d'érable s'enlèvent sur un fond de bois doré.

Diptyques. — Au même groupe, dont les pièces principales semblent dater du milieu du XI^e siècle, on peut rattacher, à raison des sujets qui les décorent, un certain nombre d'autres œuvres de l'art profane. C'est, par exemple, au musée de Berlin, la plaque représentant l'empereur Léon VI (886-911) couronné par la Vierge

1. On trouvera une liste complète des coffrets à sujets antiques dans Graeven, *Ein Reliquienkästchen aus Pirano* (JKS., t. XX), p. 25 suiv., Vienne, 1899.

(fig. 321), ouvrage intéressant par sa date précise, mais dont le faire large et un peu grossier semble indiquer qu'il a été sculpté en dehors de Constantinople¹. C'est surtout, au Cabinet des médailles, le diptyque où le Christ, debout sur un haut tabouret, couronne l'empereur Romain IV Diogène (1067-1071) et l'impératrice Eudoxie



Fig. 321. — Couronnement de Léon VI. Ivoire du musée de Berlin.

(fig. 322). « C'est jusqu'ici, dit fort justement Molinier, la pièce capitale de la série des ivoires byzantins », et « un des plus beaux monuments que nous ait légués l'art byzantin² ». Rien n'y manque, noblesse des attitudes, beauté des draperies, élégance et précision un peu sèche du travail. Le Christ surtout, harmonieusement drapé à l'antique, est d'une justesse de proportions, d'une noblesse de type singulières. Les deux souverains, en revanche, raidis dans leur somptueux costume de cérémonie, font contraste avec cette figure d'une exécution si souple et si sobre ; mais leurs têtes expressives

1. Schlumberger, *Un ivoire byzantin du IX^e siècle* (Mélanges d'archéologie byzantine, p. 111).

2. Molinier, *Ivoirés*, p. 97, 98.



Fig. 222. — Le Christ couronnant Romain et Eudoxie. Ivoire
(Cabinet des médailles). Phot. Giraudon.

révèlent de véritables portraits, et la finesse des extrémités, traitées avec un soin tout particulier, montre un maître en possession de toutes les ressources de son art.

Les ivoires à sujets religieux. — Le diptyque de Romain et d'Eu-



Fig. 323. — Triptyque Harbaville (Musée du Louvre).

doxie est daté avec précision entre 1068 et 1071 : il offre donc un point de comparaison précieux pour dater tout un groupe d'ivoires à sujets religieux.

Triptyques. — De cette série, le représentant principal est le triptyque Harbaville, au musée du Louvre¹. « Un art parfait, dit Molinier, préside à sa composition² ». Sur la face intérieure, est

1. Schlumberger, *Un triptyque byzantin en ivoire* (Mélanges d'archéologie byzantine, p. 71).

2. Molinier, *Ivoires*, p. 99.

figurée l'apothéose du Christ (fig. 323) : le panneau central représente la Déisis, au-dessous de laquelle s'alignent cinq apôtres ; huit saints guerriers occupent les panneaux. L'exécution est une pure merveille. Chaque attitude, chaque visage semble avoir été étudié d'après nature, tant il y a de différence dans les mouvements, de variété et d'harmonie dans les draperies, de beauté expressive dans les figures. Assurément, dans cette belle œuvre, on surprend déjà, dans l'allongement des proportions par exemple, quelque trace de maniérisme ; mais on y sent surtout « une école d'artistes connaissant à fond leur métier¹ ». Certains traits de facture sont très caractéristiques : l'habileté et la délicatesse extrêmes dans la façon de traiter les extrémités, l'arrangement tout antique des plis larges et souples, l'ondulation soyeuse des cheveux et des barbes, le style nerveux et réaliste. Les mêmes qualités apparaissent dans la face postérieure, où le panneau central est rempli par une croix pattée d'une ornementation fort élégante. Jadis la polychromie ajoutait son éclat à ce remarquable monument : des traces de dorure subsistent sur les vêtements de plusieurs personnages.

Le musée chrétien du Vatican possède un triptyque dont la composition, à quelques variantes près, rappelle étrangement le triptyque Harbaville, et qui dérive certainement de ce chef-d'œuvre. Mais l'exécution, moins fine et moins attentive, indique un ouvrage d'art industriel, d'époque probablement très postérieure, et qui prouve surtout la haute valeur artistique du modèle si soigneusement imité².

On date généralement de la seconde moitié du x^e siècle le triptyque Harbaville : certains détails pourtant du style et de l'iconographie, et la parenté assez étroite qu'il présente avec plusieurs autres monuments apparentés eux-mêmes au diptyque de Romain permettraient peut-être de l'attribuer plus légitimement à la seconde moitié du xi^e siècle. Faut-il également faire descendre jusqu'à cette époque le coffret-reliquaire de Cortone, où se lisent les noms d'un empereur Constantin et d'un empereur Nicéphore, dans lequel on reconnaît d'ordinaire Nicéphore Phocas (963-969), mais qui pourrait aussi bien être Nicéphore Botaniatè (1078-1081) ? Je suis, je l'avoue, moins frappé que d'autres des ressemblances que la facture de cet ouvrage offrirait avec celle du diptyque de

1. Molinier, *Ivoires*, p. 100.

2. De Linas, *Les triptyques byzantins conservés au Musée du Vatican et à la Bibliothèque de la Minerve à Rome* (Revue de l'art chrétien, 1886) ; Kanzler, *Gli avori vaticani*, Rome, 1903 ; Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, p. 103 suiv.

Romain et d'Eudoxie. En revanche, il y a parenté évidente entre le triptyque Harbaville et trois belles plaques conservées à Venise, à Vienne et à Dresde¹ : ce sont des volets de triptyque, représentant des apôtres, d'une grande noblesse d'attitude (fig. 324), et sur



Fig. 324. — Volet de triptyque en ivoire (Musée du palais ducal à Venise).

lesquels se lit le nom d'un « despote Constantin » qui pourrait être Constantin X Ducas (1059-1067). De la même école on pourrait rapprocher encore le triptyque du Cabinet des médailles, dont la Crucifixion occupe le panneau central (fig. 325) : les figures de la Vierge et de saint Jean, aussi bien que les médaillons qui décorent les volets, rappellent, avec quelque chose d'un peu plus conventionnel seulement, le style du triptyque du Louvre. Enfin plusieurs plaques représentant la Vierge semblent apparentées au même groupe : celle d'Utrecht (fig. 326), où la Madone, un peu longue, est drapée avec une élégante simplicité, est d'une facture assez semblable à celle du diptyque de Romain ; celle de Liège, où il y a quelque maniérisme, et celle du triptyque de l'ancienne collection Spitzer (aujourd'hui collection Hartmann), avec le baldaquin ajouré qui encadre la Théotokos, semblent de date légèrement postérieure.

La plupart des monuments qui viennent d'être mentionnés pré-

1. Schlumberger, *Deux volets d'un triptyque byzantin d'ivoire du XI^e siècle* (Mélanges d'archéologie byzantine, p. 337). Le volet de Dresde est encore inédit.

sentent avec le diptyque de Romain une remarquable parenté de style et d'exécution : on semble donc autorisé à rapporter à la seconde moitié du ^x^e siècle l'origine de ce remarquable ensemble. Si cette date est admise, il faut observer combien, à cette époque,



Fig. 325. — Triptyque d'ivoire (Cabinet des médailles). Phot. Giraudon.

tous ces ouvrages sont encore exempts de ce qu'on a appelé « le hiératisme byzantin ». On y sent, comme dans les coffrets civils, l'imitation visible des modèles antiques, mais une imitation qui garde toute sa liberté, et que mitige heureusement l'étude directe de la nature.

Les mêmes qualités d'art se rencontrent, peut-être plus accusées encore, dans une plaque d'ivoire qui peut être considérée comme un chef-d'œuvre de l'art byzantin. C'est la Vierge de l'ancienne collection Bastard, aujourd'hui dans la collection Stroganof (fig. 327). Le style en paraît supérieur encore à celui des monuments du groupe Harbaville. « Nul maniérisme, nulle recherche : l'attitude est noble

et simple, l'exécution pleine de largeur. Rarement le type de la Vierge a été rendu avec plus de bonheur : les traits, où la délicatesse s'unit à la force, accusent l'ovale régulier du visage ; et les yeux grands ouverts, le nez droit, la bouche petite et fine donnent



Fig. 326. — La Vierge et l'Enfant. Partie d'un triptyque en ivoire (Musée archiépiscopal d'Utrecht).

à l'ensemble de la physionomie une expression de majesté et de grâce. Les draperies sont traitées avec la même ampleur ; l'artiste n'en fouille pas minutieusement les plis, mais il les groupe en une élégance harmonieuse. Cette figure est digne de l'école qui exécutait les miniatures du Psautier de la Bibliothèque Nationale¹ », et elle semble bien, en effet, devoir être attribuée au x^e siècle. On en peut rapprocher, tout en lui assignant plutôt pour date le xi^e siècle, l'ivoire de la Bodléienne d'Oxford, où le Christ, élégamment drapé, est représenté assis sur un trône, la main levée dans un geste de bénédiction (fig. 328).

Il serait vain de vouloir classer avec certitude les nombreux triptyques que nous possédons à côté de ceux qui viennent d'être mentionnés². On observera seulement que, tandis que les uns représentent au panneau central des figures isolées, Christ, Vierge ou saints, le plus grand nombre de ces monuments montrent à cette place une composition monumentale souvent surmontée d'un baldaquin ajouré semblable à celui du triptyque Spitzer-Hartmann. On y voit tour à tour la Crucifixion (collection Bonnaffé, maintenant collection Oppenheim à Cologne), la Descente de croix (collection Chalandon³), la Mort de la Vierge (Bibliothèque royale à Munich), la Descente aux limbes (musée de Berlin), les Saintes femmes au tombeau (Musée National de Florence). Parfois, sur les volets mêmes, des scènes évangéliques remplacent les figures ou les

1. Bayet, *Art byzantin*, 192-193.

2. On en trouvera une liste assez complète dans Molinier, *loc. cit.*, 199 suiv.

3. Schlumberger, *Ivoire byzantin de l'ancienne collection Bonnaffé* (Mon. Piot, VI, 1899).

médallions de saints (Grünes Gewölbe de Dresde ¹). Beaucoup de ces monuments semblent se rattacher à l'iconographie de la



Fig. 327. — Madone. Plaque d'ivoire (Collection Stroganof à Rome), d'après Graeven, *Elfenbeinwerke*.

fin du xi^e et du xii^e siècle, et s'inspirer des modèles créés par les mosaïstes et les miniaturistes.

1. Graeven, *Ein Elfenbeindiptychon aus der Blütezeit der byzant. Kunst* (Zeitschr. f. christl. Kunst, XII, 1900).

Coffrets. — Les ivoiriers enfin nous ont laissé un certain nombre de coffrets à sujets religieux. Ils y ont conservé parfois les bordures à rosettes des coffrets civils, en sculptant sur les panneaux des épisodes de la Genèse, tels que l'histoire d'Adam et d'Eve, de Caïn



Fig. 328. — Le Christ. Plaque d'ivoire (Oxford).

et d'Abel (coffrets de Darmstadt, de Pesaro, de la collection Pulszky), ou bien des figures de saints (coffret du Musée National à Florence, fig. 329). Tous ces monuments semblent d'ailleurs d'époque assez tardive, et dater du ^{xiii}^e siècle ¹. Plus souvent cependant ces épisodes religieux apparaissent sur des coffrets d'un autre style; et leurs auteurs, comme Graeven l'a fort bien montré, ont plus d'une

1. Graeven, *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini* (l'Arte, t. II, 1899).

fois cherché des modèles dans les miniatures de manuscrits anciens, comme le rouleau de Josué, la Genèse de Vienne ou l'Octateuque¹. C'est ainsi que l'histoire de Josué figure sur un coffret du musée de South-Kensington, celle de David et celle de Joseph sur un curieux coffret du trésor de Sens. Il est à douze pans, avec un couvercle en forme de toit conique ; au registre supérieur il est décoré, au-dessus de scènes bibliques, de figures d'animaux, griffons, paons, lions, placées sous de riches arcatures. Le tout était jadis



Fig. 329. — Vierge et Christ. Détail d'un coffret d'ivoire.
(Musée national de Florence), d'après Graeven, *Elfenbeinwerke*.

polychromé et doré. Il y a là un curieux mélange de thèmes empruntés à l'ancien art chrétien et d'une ornementation d'un très beau style oriental. C'est également de la miniature, mais cette fois de la miniature contemporaine, que sont inspirés les sujets qui décorent le coffret du Musée Kircher à Rome, et qui représentent des scènes de la jeunesse de David². La date de ce monument est malheureusement fort incertaine : l'inscription qui y est gravée montre qu'il fut exécuté pour un roi de Géorgie ou d'Arménie ; mais tandis que M. G. Schlumberger l'attribue au ix^e ou x^e siècle environ, Graeven et Strzygowski le datent formellement du ix^e et

1. Graeven, *Antike Vorlagen byzant. Elfenbeinreliefs* (JPK., t. XVIII, 1897 ; *Typen der Wiener Genesis auf byzant. Elfenbeinreliefs* (JKS., 1900).

2. Schlumberger, *Un coffret byzantin d'ivoire du musée Kircher à Rome*, (Mon. Piot, VI, 1900).

Millet du ^{xii}^e. Il est en tout cas fort remarquable par l'intensité de vie qui éclate dans toutes ces petites scènes profondément fouillées.

« Quand il s'agit de ces monuments, dit fort justement Bayet,



Fig. 330. — Saint Georges. Stéatite (Vatopédi). Coll. Hautes Études, C. 193.

les dates qu'on peut proposer sont toujours hypothétiques : celles-là seules méritent d'être acceptées avec une entière confiance, qui sont attestées par une inscription authentique. De fort savants écrivains se laissent aussi entraîner à accorder à l'art byzantin des

monuments dont l'origine est incertaine. On ne saurait se montrer trop prudent dans ces attributions. Ces réserves faites, les œuvres vraiment byzantines sont toujours assez nombreuses pour prouver combien furent prospères ces ateliers qui sculptèrent l'ivoire du ^x^e au ^{xiii}^e siècle ¹. »

III

STÉATITES ET PIERRES GRAVÉES

Deux autres séries de monuments achèvent de montrer l'activité et l'habileté de cette école de sculpteurs. Ce sont d'abord les stéatites, dont M. Schlumberger a publié un assez grand nombre ². Elles représentent tantôt des saints, tel le saint Georges (fig. 330) figuré sur une plaque de Vatopédi (^x^e siècle), et tantôt, comme les mosaïques portatives, elles réunissent sur un même panneau les douze grandes fêtes de l'Eglise (Vatopédi, ^x^e siècle, cathédrale de Tolède, ^{xii}^e siècle) ³. Parmi ces pièces diverses, et souvent médiocres, quelques-unes ont une réelle valeur d'art. C'est le cas du beau bas-relief de la collection de Béarn (fig. 331), où, au-dessous du trône de l'Hétimasie gardé par deux anges, sont rangés quatre saints guerriers, vêtus, non point du costume militaire, mais de la chlamyde et de la tunique des martyrs ; l'ensemble présente un remarquable carac-



Fig. 331. — Plaque en stéatite (collection du Béarn), d'après Schlumberger, *Mon. Piot*, t. IX.

1. Bayet, *Art byzantin*, 198.
2. Schlumberger, *Deux bas-reliefs byzantins de stéatite* (*Mon. Piot*, IX, 1903), où sont énumérés un certain nombre de ces monuments.
3. Kondakof, *Athos*, p. 205.

tière de grandeur. C'est le cas, d'autre part, de la belle patène de Saint-Pantéléimon au Mont-Athos, sculptée vers 1200, et où la Vierge portant l'enfant, figurée au centre, est entourée de douze



Fig. 332. — Le Christ. Camée héliotrope (British Museum), d'après Dalton, *Catalogue of Christian antiquities*.

prophètes tenant des cartels déroulés¹. Quelques-unes de ces stéatites, comme certains ivoires, ont été rehaussées de dorures (Archange de San Anzano, près Florence ; reliquaire de Lentini en Sicile) : et aussi bien, par la finesse et l'élégance du travail, tous ces monuments peuvent-ils prendre place immédiatement à côté des ivoires. C'est le même art, comme c'est en général la même destination religieuse.

Une autre série, dont certaines stéatites rappellent les procédés, est formée par les ouvrages de la glyptique. Les artistes du second âge d'or semblent

avoir fort habilement travaillé les pierres fines. Le Louvre, le Cabinet des médailles, le British Museum² possèdent un certain nombre de camées et de pierres gravées représentant le Christ, la Vierge ou des saints, qui semblent dater du x^e ou xi^e siècle. Un des plus beaux représente le Christ planant au-dessus des saints Démétrius et Georges en habit militaire (Cabinet des médailles). On en peut rapprocher, au British Museum, une héliotrope et un saphir gravés représentant le Christ (fig. 332), un jaspe figurant la Madone (fig. 333), et surtout, au trésor impérial de Vienne, le jaspe vert, mesurant 0^m 17 de diamètre, où l'image de la Vierge orante est accompagnée d'une inscription au nom de l'empereur Nicéphore Botaniatè (1078-1081) (fig. 334). C'est le seul monument de la glyptique byzantine que l'on puisse jusqu'ici dater avec certi-



Fig. 333. — La Vierge. Camée jaspe (British Museum), d'après Dalton, *Catalogue of Christian antiquities*.

1. Kondakof, *Athos*, pl. 31; Ainalof, *Monuments byzantins de l'Athos* (Viz. Vrem., VI, 1899).

2. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1900; Dalton, *Catalogue of the early christian antiquities of the British Museum*, Londres, 1901; Furtwängler, *Antike Gemmen*, Leipzig, 1900.

tude¹. Mais le chef-d'œuvre de cet art est assurément la patène en ophite conservée au monastère de Xéropotamou, à l'Athos (fig. 335). Autour de la Vierge orante, debout au centre et encensée par deux anges, se déroule, dans une bande circulaire, une procession d'anges, vêtus en prêtres et en diacres, et portant tous les instruments du sacrifice eucharistique. Dans une seconde bande, les apôtres se prosternent devant le trône de l'Héтимasie. On recon-



Fig. 334. — Camée de Nicéphore Botaniatès (Vienne), d'après *Mon. Piot*, t. VI.

naît sans peine, dans cette composition, la scène de la Divine Liturgie, telle que la représentent les fresques des églises. Le style de ce petit monument permet de le rapporter au milieu du xii^e siècle ; l'inscription mentionnant le nom de l'Augusta Pulchérie a été ajoutée au xviii^e siècle².

Unité de l'art byzantin. — Mais une chose importe plus peut-être que cette revue rapide des monuments. C'est de noter l'étroite parenté qui unit cet art industriel à l'art monumental de l'époque. Ce sont, de part et d'autre, les mêmes sources d'inspiration ; bien plus, les ivoiriers, on l'a vu, empruntent même directement des

1. De Mély, *Le camée byzantin de Nicéphore Botaniatès* (*Mon. Piot*, VI, 1800).

2. Kondakof, *Athos*, 225 et suiv., et pl. 30.

modèles aux mosaïques et aux miniatures, et les sujets qu'ils traitent rappellent fréquemment ceux qui décorent les sanctuaires. C'est aussi, de part et d'autre, le même caractère artistique, le même mélange des influences classique et orientale, le même goût pour les



Fig. 335. — Patène dite de Pulchérie, au monastère de Xéropotamou (d'après Kondakof, *Athos*).

sujets mythologiques et profanes, le même souci de l'observation de la nature, les mêmes qualités enfin et les mêmes défauts. Ce ne sont point là des constatations indifférentes, et ce développement parallèle des deux arts n'est point un pur effet du hasard. Il prouve — et c'est ce qu'il faut retenir — la merveilleuse activité de la renaissance macédonienne, et la marque commune qu'elle imprima, durant le second âge d'or, à toutes les manifestations de l'art byzantin.

IV

LE BRONZE

Les Byzantins n'excellaient pas moins dans l'art de travailler le bronze. Constantin Porphyrogénète rapporte que, sur l'une des fontaines dont son aïeul Basile I para l'atrium de la Nouvelle-Église, des figures d'animaux en bronze, coqs, boucs et béliers garnissaient le pourtour du bassin et lançaient de l'eau par des tuyaux. Ainsi, à la fin du ix^e siècle encore, les bronziers savaient fondre des pièces en ronde-bosse. Pourtant eux aussi, comme les sculpteurs, tendaient à préférer le bas-relief. Plusieurs musées (musée chrétien du Vatican, musée de Berlin) possèdent des plaquettes de bronze, ornées d'images de saints, qui décoraient sans doute des coffrets et des reliquaires. Mais les artistes du métal finirent même par abandonner presque entièrement le relief pour le dessin. C'est ce que prouve la série des portes de bronze qu'ils exécutèrent pour des églises.

Les portes de bronze. — La plus ancienne en date, un peu antérieure à notre époque, annonce déjà ces tendances nouvelles. C'est celle de Sainte-Sophie, sur laquelle des inscriptions nomment les empereurs Théophile et Michel, avec la date de 840 (fig. 336). Des rinceaux et des grecques finement modelés encadrent des panneaux plats, où sont dessinés des croix, des monogrammes et divers motifs ornementaux ¹. La même technique, plus caractérisée encore, apparaît dans les ouvrages du xi^e siècle. A ce moment les ateliers de fondeurs de Constantinople avaient acquis une réputation universelle ; leur habileté était célèbre jusqu'en Occident, et de toutes parts on s'adressait à eux pour leur commander de monumentales portes de bronze ².

Une grande famille d'Amalfi, celle des Mauro et des Pantaléon, fut l'intermédiaire de ces commandes, qui ont porté dans plusieurs villes italiennes des monuments remarquables de l'art byzantin. Ces riches et puissants personnages étaient en rapports suivis avec Constantinople ; ils y possédaient une maison, ils y vivaient volontiers, ils y jouissaient de la faveur impériale : quand l'un d'eux,

1. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel*, pl. 19.

2. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süd-Italien*. Dresde, 1860 ; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1903, p. 403 suiv.

Pantaléon I, eut vers 1065 l'idée de donner des portes de bronze à

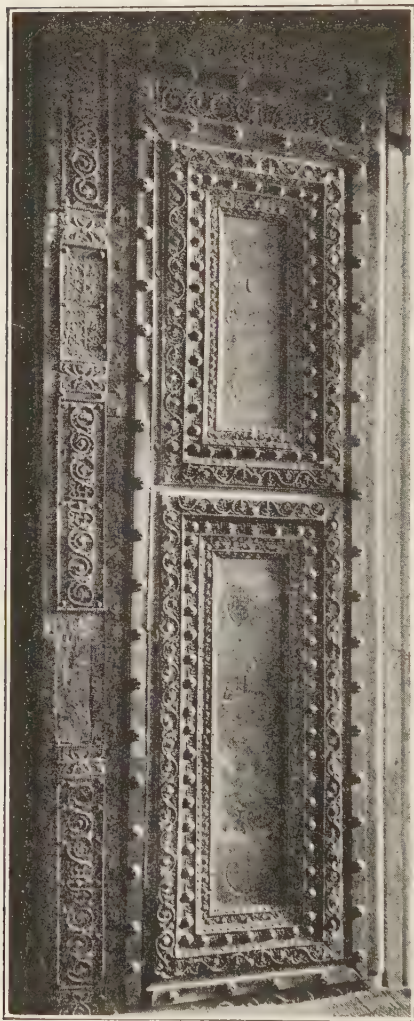


Fig. 336. — Constantinople. Sainte-Sophie.
Porte de bronze (Phot. Sebah et Joaillier).

la cathédrale de sa ville natale, il les fit tout naturellement fondre à Byzance. Elles se composent de vingt-quatre plaques, fixées sur deux battants de bois et encadrées de lamelles de bronze; six têtes de lions en relief se détachent sur une des bandes horizontales. Seize des compartiments étaient décorés de croix appliquées sur le métal : les quatre compartiments du milieu sont ornés de figures travaillées avec un art savant, et qui représentent le Christ, la Vierge, saint Pierre et saint André.

Les portes d'Amalfi excitèrent parmi les contemporains une vive admiration. Didier, abbé du Mont-Cassin, voulut en avoir de semblables pour l'église de son monastère, et Mauro, fils de Pantaléon, se chargea de les faire exécuter à ses frais à Constantinople. Les portes du Mont-Cassin sont toutefois un ouvrage tout industriel : aucune figure n'y est gravée sur le bronze ; des croix semblables à celles d'Amalfi, et des inscriptions en décorent seules les panneaux. D'autres membres de

la grande famille amalfitaine se montrèrent plus généreux. En 1076, Pantaléon II donna à l'église de Monte Sant' Angelo au

mont Gargano des portes dont la décoration représente les épisodes de l'histoire des anges ; en 1087, Pantaléon III fit exécuter pour l'église d'Atrani une porte qui reproduisit exactement le décor de celle d'Amalfi. Vers le même temps, un noble de Salerne, Landulf Butromile, faisait fondre à Constantinople, pour la cathédrale de sa ville natale, une porte du même genre, plus grande que celle d'Amalfi, et dont huit compartiments sont décorés de figures et d'ornements damasquinés : le donateur y apparaissait, vêtu comme un patricien de Byzance, et portant le titre grec de *protosebastos*. Enfin, vers la même date (1085), une porte semblable était envoyée de Constantinople à Saint-Marc de Venise.

Mais, de tous ces monuments, le plus remarquable est la porte de la basilique de Saint-Paul hors les murs à Rome, commandée en 1070 par le moine Hildebrand, archidiacre de l'église (c'est le futur Grégoire VII), et qui fut exécutée aux frais du consul Pantaléon II. Une inscription en cursive grecque nous apprend le nom du fondeur, Stauracios. Quoique l'incendie de 1823 ait fort maltraité cet ouvrage, il n'en demeure pas moins, « pour la richesse des sujets et la finesse du travail, un des plus précieux chefs-d'œuvre de l'art byzantin ¹ ». Chacun des cinquante-quatre compartiments est décoré de figures ou d'ornements damasquinés, croix, inscriptions, images de saints et de prophètes, scènes évangéliques, depuis la Nativité jusqu'à la Descente aux limbes, épisodes de la vie et du martyre des apôtres.

La technique. — Ce qui frappe surtout, dans tous ces ouvrages, c'est la technique très particulière qui y est employée, « plus voisine, comme on l'a remarqué justement, de celle du peintre et de l'émailleur que de celle du sculpteur ou du fondeur ² ». Sur la plaque de bronze, les figures sont dessinées par des traits profondément gravés, qui marquent les contours et les plis des vêtements ; dans ces traits, l'artiste insère au marteau des lamelles d'argent, ou bien il coule un émail vert ou rouge. Les visages, les mains, les pieds sont exécutés à part, au moyen d'une plaque d'argent, sur laquelle des lignes très fines, remplies d'un émail noir, soulignent les traits du visage et séparent les doigts. Il y a là, comme le dit M. Bertaux, « une combinaison savante du damasquage et du nielle ³ ». Aussi, dans l'inscription de la porte de Monte Sant'Angelo, trouve-t-on à ce

1. Bertaux, *loc. cit.*, 405.

2. *Ibid.*, 405.

3. *Ibid.*, 405.

sujet une curieuse recommandation : le donateur invite les chanoines à faire nettoyer chaque année les battants, selon un procédé sans doute rapporté de Constantinople, pour conserver le poli du bronze et l'éclat des filets d'argent (*sicuti nos nunc ostendere fecimus, ut sint semper lucide et clare*).

Ainsi la sculpture byzantine aboutit, en dernière analyse, à remplacer complètement le relief par le dessin. Par là elle se rapprochait de l'orfèvrerie, et en particulier de cet art de l'émaillerie cloisonnée, par-dessus tout soucieux de la couleur, et dont on a dit qu'il « caractérise mieux encore que la mosaïque le génie artistique de Byzance¹ ».

1. Millet, *Art byz.*, 281.

CHAPITRE X

L'ORFÈVRERIE. — LES ÉMAUX. — LA VERRERIE

I. Les monuments du luxe byzantin. Ce qui en subsiste. Quelle en est la valeur. — II. Les ouvrages d'orfèvrerie au repoussé. Bas-reliefs. Mobilier ecclésiastique. Cadres d'icônes. — III. L'émaillerie. Grande place de l'émail dans l'art byzantin. La technique de l'émail. L'orfèvrerie religieuse. Croix. Staurothèques. Reliures d'évangélistes. Icônes. Triptyque de Kakhoulî. Pala d'Oro. Calices. L'orfèvrerie civile. Bijoux. Couronnes. — IV. La verrerie.

I

LES MONUMENTS DU LUXE BYZANTIN

Le luxe byzantin est célèbre dans l'histoire. Les descriptions que les écrivains grecs du x^e siècle ont laissées du Palais Sacré et des cérémonies de la cour impériale montrent un déploiement de magnificence prodigieux ¹. Les récits des Occidentaux qui, entre le x^e et le xiii^e siècle, visitèrent Constantinople, témoignent d'une admiration éblouie en face des richesses et des splendeurs de la capitale des basileis. Pièces d'orfèvrerie faites des matières les plus précieuses et toutes constellées d'émaux et de pierreries ; tapisseries de soie et de pourpre aux couleurs éclatantes, aux chatoyantes broderies ; costumes resplendissants d'or et de gemmes, d'une variété et d'une somptuosité inouïes : ce sont les éléments coutumiers du décor magnifique où se déploie la majesté impériale, et par lequel elle rehaussait son prestige aux yeux des barbares. L'or ruisselle dans ces descriptions ; le palais, la ville entière apparaissent comme dans un miroitement d'or. Peu de civilisations, à en juger par ces témoignages, ont été plus splendides et plus pittoresques à la fois. Mais de ce luxe évanoui, nous reste-t-il autre chose que le souvenir ?

Ce qui en subsiste. — Assez peu de chose, il faut le dire, en a survécu. Trop de conquêtes successives ont dévasté l'empire byzantin pour que des objets faits de matières si précieuses aient échappé

1. Pour l'ensemble de ce chapitre : Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV : *L'Orfèvrerie*, Paris, 1900. Cf. Ebersolt, *Les arts somptueux de Byzance*, Paris, 1923.

en grand nombre à la cupidité des vainqueurs. Plus d'une fois — comme il advint par exemple en 1204 pour le grand autel de Sainte-Sophie — des soldats brutaux et barbares mirent en pièces des chefs-d'œuvre pour jeter au creuset l'or ou l'argent qui les décoraient. Quelques-uns, heureusement pour nous, firent preuve d'une rapacité plus intelligente. Lors du grand pillage qui accompagna la prise de Constantinople par les croisés, plus d'un baron, avec les reliques précieuses qu'il envoyait en Occident, expédia aussi les reliquaires : c'est à cette sollicitude que nous devons la conservation de certains monuments particulièrement remarquables, comme les staurothèques de Limbourg et de Gran. D'autres, les Vénitiens, furent plus avisés encore. Dans cette capitale qu'ils connaissaient de longue date, ils savaient les bons endroits et les trésors célèbres : ils lisaient le grec et ils avaient du goût. Ils n'eurent point de peine à faire dans le butin des choix nombreux et excellents, et c'est pourquoi le trésor de Saint-Marc à Venise est aujourd'hui le lieu où l'on peut le mieux étudier l'orfèverie byzantine ¹.

Au total pourtant, le compte est bientôt fait de ce qui subsiste en Occident de ces fragiles merveilles. Et dans l'Orient même, si riche autrefois, si l'on met à part les trésors de quelques monastères tels que ceux de l'Athos, la plupart de ces richesses ont disparu, emportées dans la tourmente où sombra l'empire grec. Heureusement, en ces dernières années, des découvertes assez importantes ont compensé en partie ces pertes. Dans les églises et les couvents de la Russie caucasienne, dans ces pays de Géorgie, d'Ibérie, d'Alanie, de Mingrélie, jadis étroitement soumis à l'influence de Byzance, on a retrouvé de nombreux monuments de l'orfèverie byzantine, dont plusieurs sont d'époque ancienne et datés avec certitude. Et sans doute certains d'entre eux sont, selon une juste remarque, « de style byzantin plutôt que réellement byzantins ² », et l'art en est parfois un peu provincial. D'autre part, à plusieurs d'entre eux, les savants qui les ont étudiés ont attribué avec complaisance des dates visiblement trop reculées. Il n'importe. Il est impossible désormais de faire l'histoire de l'émaillerie byzantine sans tenir compte de beaucoup de ces monuments, dont l'origine est connue avec précision et dont l'art est souvent remarquable.

Quelle en est la valeur. — Une observation préalable s'impose

1. Cf. Riant, *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople*, Paris, 1875.

2. Molinier, *loc. cit.*, 64.

toutefois. La plupart des monuments d'orfèvrerie qui nous ont été conservés montrent un art savant, habile, raffiné, une beauté de formes souvent admirable ; ils retiennent l'attention cependant plus par leurs qualités d'art que par la richesse et la quantité des matières précieuses qui y sont employées. « Les pierreries, dit E. Molinier, sauf de très rares exceptions, sont de mince valeur ; les perles, employées à profusion, mais presque toujours fort petites, n'auraient aujourd'hui qu'un succès d'estime ; l'or, en lames fort minces, fait tout de suite place à l'argent doré, sitôt qu'on le peut employer dans un endroit qui ne sera pas trop en vue ¹. » Tout en admettant donc que beaucoup de pièces, et sans doute les plus vraiment magnifiques, ont péri, il n'y a point, semble-t-il, excès de scepticisme à rabattre quelque chose des idées que nous nous faisons volontiers de ce luxe byzantin si célèbre. Mais, cela dit, il reste que, au témoignage d'un bon juge, « tout cela est très voyant, souvent fort beau de forme ² », et, pour l'histoire de l'art, tout à fait intéressant.

II

LES OUVRAGES D'ORFÈVRERIE AU REPOUSSÉ

Avant d'étudier les monuments de l'émaillerie, les plus nombreux assurément que nous ait laissés l'orfèvrerie byzantine, il faut dire un mot d'une autre série de pièces, bas-reliefs d'or ou d'argent exécutés par la fonte ou travaillés au repoussé, objets divers du mobilier ecclésiastique, cadres d'icônes, qui, « mieux que les travaux émaillés peut-être, nous font voir l'habileté des artistes byzantins, leur aptitude à concevoir une forme et à en composer la décoration ³ ».

Bas-reliefs. — Une des plus remarquables est le coffret d'argent repoussé et doré, que possède le trésor de Saint-Marc. Sur le couvercle, divisé par des arcades en cinq compartiments, le Christ est représenté assis, entre quatre saints martyrs de Trébizonde, auxquels il tend des couronnes. Les proportions des figures et la correction du dessin permettent d'attribuer cette châsse au ^x^e siècle. On peut en rapprocher deux belles plaques, également d'argent repoussé et doré, qui, du trésor de Saint-Denis, ont passé au musée du Louvre.

1. Molinier, *loc. cit.*, 45.

2. *Ibid.*, 45.

3. *Ibid.*, 61. Cf. la liste de ces objets dressée par Dalton, *loc. cit.*, p. 546-562.



Fig. 337. — Les Saintes Femmes au tombeau. Plaque d'argent repoussé et doré (musée du Louvre). Phot. Giraudon.

L'une représente une croix gemmée, d'un bel effet décoratif ; sur l'autre, l'ange annonce aux Saintes Femmes que le Christ est ressuscité (fig. 337). On attribue généralement cet ouvrage au x^e siècle : le style pourtant, qui est médiocre, et l'allongement un peu grêle des figures feraient penser plus volontiers au xii^e. De la même époque datent sans doute deux reliures de la Marcienne, en argent repoussé et doré, où, autour de la Crucifixion et de l'Anastasis occupant le centre des plats, on voit disposés, sur l'une, des bustes d'anges et de saints, sur l'autre, les douze grandes fêtes, dont la représentation conserve encore un certain style et même un certain sentiment dramatique. On exécutait également en argent repoussé et doré des reliquaires ou *staurothèques*, comme celle que conserve la collégiale d'Alba Fucense (xi^e siècle), et des icones, comme la grande image de l'archange Gabriel que possédait le couvent de Djoumati en Géorgie (xi^e siècle). La pièce la plus remarquable pourtant de cette catégorie est une plaque en cuivre doré représentant la Madone (fig. 338) : elle provient de la basilique de Torcello et est aujourd'hui au musée de South-Kensington ; élégamment modelée, elle peut dater du xi^e ou xii^e siècle.



Fig. 338. — Vierge à l'enfant. Plaque de cuivre doré (musée de South-Kensington).

Mobilier ecclésiastique. — Un autre ouvrage, exécuté au repoussé, est conservé au trésor de Halberstadt. C'est une magnifique patène d'argent doré, exécutée à une très bonne époque, sans doute au xi^e siècle : on y voit au centre la Crucifixion, inscrite dans un médaillon à huit lobes, tout chargé d'arabesques. Sur ces lobes, comme sur les bords, se relèvent en bosse des bustes de saints d'une facture excellente. On en rapprochera deux autres pièces du mobilier eucharistique, des *artophora* ou coffrets destinés à contenir le pain consacré.

Tous deux en argent repoussé, et conservés, l'un au trésor de Saint-Marc, l'autre au dôme d'Aix-la-Chapelle, ils ont la forme d'une église byzantine surmontée d'une ou plusieurs coupoles (fig. 339). Des



Fig. 339. — Reliquaire d'Aix-la-Chapelle
(d'après Schlumberger, *Mon. Piot*, t. XII).

inscriptions à Aix¹, des figures allégoriques et des animaux de style oriental à Venise en décorent les parois. Tous deux datent probablement du ^x^{vi}^e siècle, celui d'Aix étant peut-être un peu plus ancien.

1. Schlumberger, *L'inscription du reliquaire byzantin en forme d'église du trésor d'Aix-la-Chapelle* (*Mon. Piot*, XII, 1905).

Cadres d'icônes. — Les orfèvres byzantins ont exécuté aussi de nombreux cadres d'icônes. Le musée épiscopal de Vich en possédait jadis un spécimen fort intéressant datant du ^x^e ou ^{xii}^e siècle : c'est le bandeau qui encadrait la mosaïque portative représentant Saint-Nicolas. Il était divisé en seize compartiments, dont les uns étaient garnis de cabochons en argent doré, les autres couverts d'une délicate ornementation en filigrane d'or, aussi remarquable par l'habileté technique que par l'élégance de l'arrangement ; les minces bandelettes d'or, contournées et soudées, qui le formaient, rappelaient le travail du cloisonnage des émaux ¹. Des cadres d'une autre sorte, datant également du ^x^e siècle, entourent les deux belles icônes d'Ochrida représentant les personnages de l'Annonciation (fig. 278). Au décor purement ornemental exécuté en filigrane se mêlent des plaquettes rectangulaires exécutées au repoussé, et figurant, sur l'icône de l'ange Gabriel, des archanges en costume militaire ou en costume impérial, sur l'icône de la Madone, des prophètes. Le style en est fort beau, et certains de ces petits bas-reliefs rappellent les admirables plaques émaillées du trésor de Saint-Marc, représentant saint Michel ².

Enfin des croix-encolpia assez nombreuses sont exécutées d'après le même procédé. Le musée chrétien du Vatican en possède plusieurs en or, représentant au repoussé, sur une face, le Christ crucifié, sur l'autre la Vierge entre les médaillons des évangélistes ³.

Comme dans tous les monuments de l'art de ce temps, la tradition classique persiste dans ces ouvrages de l'orfèvrerie. Sur un encrier d'argent conservé au trésor du dôme de Padoue, on voit, exécutées au repoussé, des figures mythologiques, Apollon, Arès, Éros, et sur le couvercle une tête de Gorgone. A la cathédrale d'Anagni on montre un coffret décoré de plaques d'argent repoussé représentant des figures dansantes et Héraclès portant la peau du lion de Némée. Ces ouvrages rappellent le style des coffrets d'ivoire du ^{ix}^e et du ^x^e siècle ⁴.

1. Roulin, *Tableau byzantin inédit* (Mon. Piot, VII, 1900). L'objet a été depuis lors volé au musée de Vich.

2. Kondakof, *Macédoine*, 262 suiv.

3. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, 158 suiv.

4. Toesca, *Cimeli bizantini* (L'Arte, 1906, p. 36 suiv.).

III

L'ÉMAILLERIE ¹

Grande place de l'émail dans l'art byzantin. — Mais le procédé du repoussé parut en général trop simple aux orfèvres byzantins : et aussi bien cédaient-ils à la tendance générale de remplacer le relief par la polychromie. Ils réalisèrent ce parti, soit en continuant à employer, comme au ^{vi}^e et au ^{vii}^e siècle, la verroterie cloisonnée, dont on trouve des exemples jusqu'au ^x^e siècle, soit surtout au moyen de l'émail cloisonné, probablement emprunté à la Perse, et dont l'usage commença à se répandre à l'époque iconoclaste, si ouverte aux influences orientales. En tout cas, à partir de la période macédonienne, les émaux prirent une place essentielle dans le luxe et dans l'art byzantins. Dès le règne de Basile I, les textes mentionnent des images émaillées du Sauveur, soit dans l'église du prophète Élie, soit sur l'architrave en or massif de la Nouvelle-Église. Désormais les *ἐγγυλεματα*, comme dit Constantin Porphyrogénète, c'est-à-dire les médaillons et les plaques d'émail aux harmonieuses couleurs, que produisaient par milliers les ateliers de Constantinople, se rencontrent partout. Non seulement ils servirent à décorer, sertis d'or et mêlés aux pierres précieuses, les pièces les plus somptueuses de l'orfèvrerie ecclésiastique, calices, patènes, autels, croix et reliquaires, et à mettre à l'entour des icônes saintes un riche et chatoyant encadrement. Ils ne furent pas moins employés dans les usages de la vie civile. Dans la décoration du Palais Sacré, parmi les merveilles d'art qu'on exposait aux jours des cérémonies solennelles, les émaux étincelaient sur les amples manteaux brodés d'or, sur les couronnes votives aux formes compliquées, sur les plats et les coupes d'argent et d'or, sur les vases et les lampadaires de métal précieux, sur les coffrets délicatement ouvragés, sur les reliures de prix des manuscrits. Ils servaient également à rehausser la splendeur des costumes d'apparat ; sur les vêtements et les chaussures, sur les armes et les selles de parade, on fixait volontiers des plaques d'émail. Avec les étoffes de pourpre historiée fabriquées dans les manufactures impériales, ils formaient

1. Linas, *Émaillerie, métallurgie, torentique : les expositions rétrospectives de 1889*, Paris, 1889 ; Schulz, *Der byzant. Zellschmelz*, Francfort, 1890 ; Kordakof, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort, 1892 ; Bock, *Der byzant. Zellschmelz der Sammlung Swenigorodskoi*, Aix, 1896 ; Rosenberg, *Zellschmelz*, Francfort, 1920.

la matière principale des cadeaux offerts par les basileis aux souverains étrangers : et c'est, pour le dire en passant, en grande partie par eux que l'Occident a connu Byzance, c'est à eux plus d'une fois qu'il a demandé des inspirations et des modèles d'art. On conçoit donc que, dans ces conditions, le x^e et le xi^e siècle aient été l'âge d'or de l'émaillerie byzantine.

La technique de l'émail. — Aussi bien est-ce à cette époque que, grâce aux progrès de la chimie, l'art de l'émailleur s'enrichit de toutes les variétés de nuances et de couleurs, en même temps qu'il s'appropriait presque tous les procédés de fabrication connus. Plusieurs émaux de la collection Zwénigorodskoï nous montrent très exactement le détail de cette technique. Sur la mince plaque d'or ou d'électron (alliage d'or et d'argent) qui portera l'émail, l'artiste a tracé au pointillé une esquisse de sa figure, qui se voit, très apparente encore, à l'envers de ces petits médaillons. Ce dessin lui sert de guide pour la pose des petites cloisons d'or, collées d'abord et ensuite délicatement soudées au fond de la plaquette, et qui étaient destinées à retenir la future couche d'émail. La hauteur de ces lamelles d'or variait selon le degré d'épaisseur de la couche d'émail ; c'est précisément la finesse des cloisons et la minime hauteur de l'émail (un demi-millimètre dans les ouvrages les plus fins) qui distinguent les œuvres du x^e et du xi^e siècle de celles de la décadence. Dans ces alvéoles, on posait ensuite les pâtes vitreuses faites de plomb et de borax mélangés d'oxydes métalliques qui donnaient les diverses couleurs : blanc de perle (étain), bleu (cobalt), vert (oxyde de cuivre), lilas (peroxyde de manganèse), rouge (protoxyde de cuivre et oxyde de fer mélangés). Selon la différence de fusibilité de ces alliages et le temps de la cuisson, on obtenait des qualités de ton différentes, dans la réussite desquelles le hasard, pour les nuances des chairs surtout, tenait souvent autant de place que la science. Pourtant, si l'on compare les émaux les plus anciens à ceux du x^e et du xi^e siècle, on constate un progrès marqué de la chimie en même temps que de l'habileté technique. La gamme chromatique s'enrichit ; le maniement et la combinaison des pâtes, selon leur degré de fusibilité, deviennent plus savants ; les surfaces monochromes se couvrent d'un fin réseau métallique qui, en l'absence de modelé, produit des chatoyements d'or. Enfin l'émailleur termine son travail en polissant la surface, pour faire ressortir le dessin cloisonné et donner du brillant à l'émail ¹.

1. Cf. sur cette question technique Kondakof, *Émaux byzantins*, 86-98.

Il ne saurait être question ici, pas plus que pour les ivoires, de dresser le catalogue des nombreux monuments qui nous font connaître cet art admirable ¹. Il suffira de signaler les principales catégories entre lesquelles ils se répartissent, et, dans chacune, les pièces les plus remarquables et dont la date est à peu près assurée.

L'orfèvrerie religieuse. — Parmi les pièces d'orfèvrerie religieuse, on distinguera les croix, les reliquaires, les couvertures d'évangélistes, les icones, les objets du mobilier ecclésiastique.

Croix. — La croix est l'objet le plus familier à l'orfèvrerie byzantine, et elle y prend différentes formes. C'est d'abord la croix pectorale, assez petite, dont un bel exemplaire se trouve au couvent de Martvili en Mingrétie. Enrichie d'émaux admirables de finesse et de beauté, elle est, dit Kondakof, « un monument unique en son genre de l'art byzantin ² » ; elle fut évidemment envoyée de Byzance à l'un des premiers métropolitains de Martvili, à la fin du ix^e ou au commencement du x^e siècle. On en peut rapprocher, pour sa valeur d'art, la petite croix de la reine Dagmar, au musée de Copenhague, un des meilleurs émaux du xi^e siècle. Ailleurs, c'est la croix isolée, beaucoup plus grande, dont les plus intéressants exemplaires conservés sont la croix à double traverse de Namur (xi^e siècle), celle de Cosenza (xi^e ou xii^e siècle) fig. 340, d'une grande finesse d'exécution et d'un bon style, celle de Velletri (milieu du xii^e siècle). Sur tous ces monuments, le décor ne varie guère. C'est tantôt l'agneau, avec les symboles des évangélistes (Velletri), tantôt le Christ trônant avec les images des évangélistes (Cosenza), qui occupent le centre et les extrémités de la croix. Mais la Crucifixion surtout tient une grande place, les éléments symétriques du drame du Calvaire se distribuant assez bien autour du motif central dans les quatre branches de la croix (Vierge et saint Jean aux bras horizontaux, ange et Hétimasie aux bras verticaux). Souvent aussi, au revers, on trouve la scène de la Déisis, ou encore l'image de la Vierge. Et, comme dans la plupart des ouvrages de ce temps, cette décoration rappelle celle des églises et s'inspire des créations de l'art monumental.

Staurothèques. — Au groupe des croix, mais bien plus intéressantes qu'elles, se rattachent les *staurothèques* ou reliquaires contenant une

1. On trouvera dans Dalton, *loc. cit.*, 505-533, un catalogue fort détaillé, par ordre géographique, des principaux émaux qui nous sont parvenus.

2. Kondakof, *Émaux*, 158.

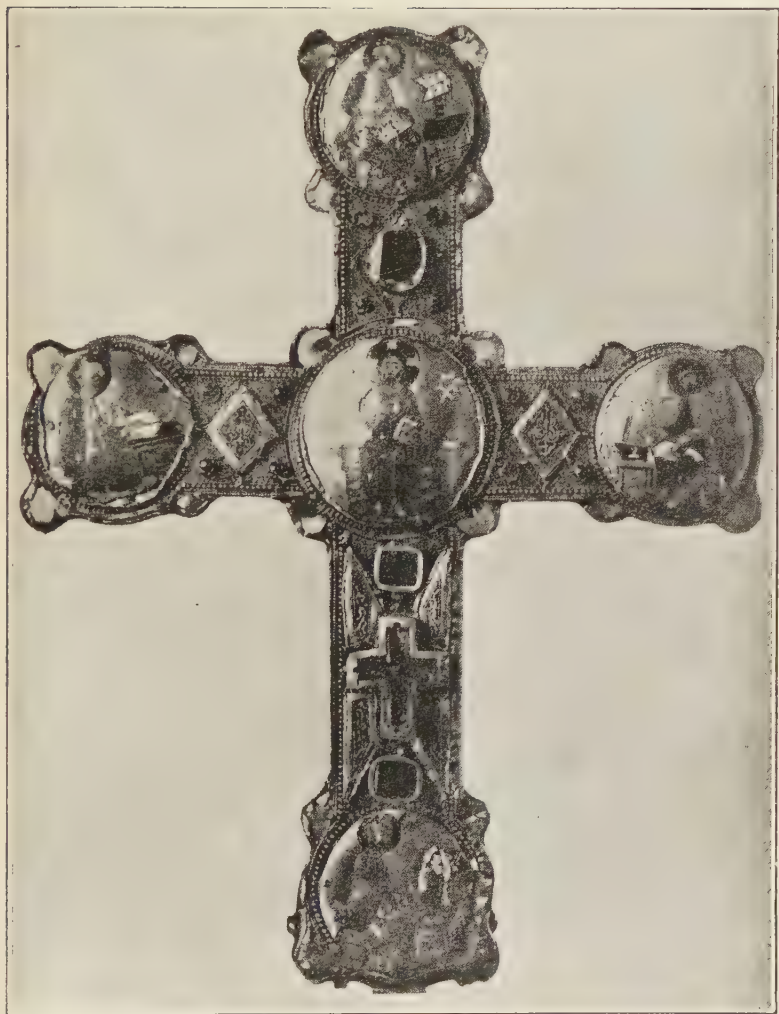


Fig. 340. — Croix émaillée (cathédrale de Cosenza), d'après Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*.

parcelle de la vraie croix¹. Elles ont généralement la forme d'une croix à double traverse enchâssée dans un riche coffret. La plus remarquable assurément est la staurothèque de Limbourg², « un vrai chef-d'œuvre de l'art byzantin, dit Kondakof, pendant la meilleure période de sa seconde renaissance³ » (fig. 341). La date est absolument certaine : une inscription en vers iambiques, repoussée sur les bords du couvercle, mentionne le nom du célèbre proèdre Basile, bâtard de Romain Lécapène ; une autre, placée au revers de la croix d'or qui enferme la relique, nomme les empereurs Constantin VII et Romain II, qui régnèrent associés de 948 à 959. C'est entre ces deux dates qu'il faut placer la fabrication de ce précieux monument, exécuté pour un haut personnage et pour des empereurs, et qu'on peut considérer comme sortant de l'un des meilleurs ateliers de Byzance. Comme la plupart des staurothèques, l'objet a la forme d'une boîte rectangulaire, mesurant 0^m48 sur 0^m34. Il est tout revêtu d'or et enrichi d'émaux, sur le couvercle ainsi que dans l'intérieur du coffret, où est encastrée la croix d'or contenant la relique. Sur le revers du coffret une ornementation au repoussé, d'un grand style, figure une croix entre deux volutes. Sur le couvercle, dont les bordures présentent une curieuse combinaison de verroterie cloisonnée et d'émail, on voit dans le cadre huit plaques d'émail représentant des bustes de saints. Le centre est occupé par neuf tableaux d'émail, séparés par des bandes de verroterie rouge et verte ; ils représentent la Déisis et les images des apôtres. A l'intérieur de la boîte, autour de la croix, vingt plaques symétriquement disposées figurent des archanges, des chérubins à ailes ocellées (Puissances) et des séraphins à six ailes (Dominations). « Il n'existe à notre connaissance, dit encore Kondakof, ni dans les miniatures, ni dans toute l'émaillerie byzantine, aucun monument qui soit comparable à la beauté de cette iconostase⁴. » Le dessin peut rivaliser avec celui des meilleures miniatures ; le coloris est d'une finesse et d'un éclat extraordinaires. C'est « le spécimen le plus parfait du style byzantin », et rien ne montre mieux que ce chef-

1. Cf. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, Paris, 1921, où on trouvera, p. 122 et suiv. la liste d'un certain nombre de staurothèques aujourd'hui disparues.

2. Aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz des byzant. Kaisers Constantinus VII Porphyrogenetos*, Bonn, 1866 ; Didron, *Annales Archéologiques*, XVII.

3. Kondakof, *Émaux*, 196.

4. *Ibid.*, 200.

d'œuvre « l'erreur grossière de ceux qui parlent de la raideur et de la pauvreté de cet art ¹ ».

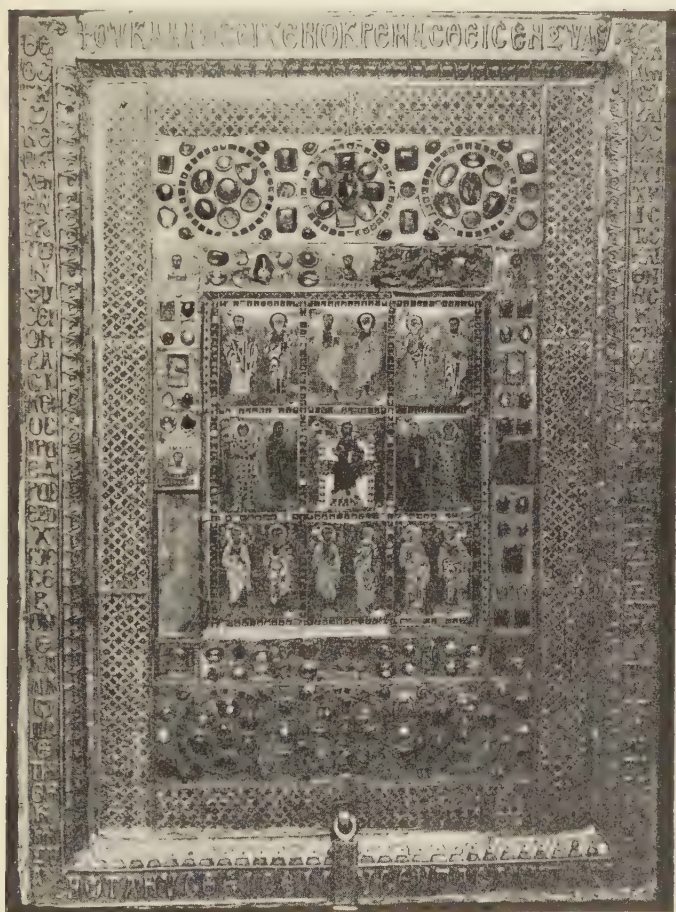


Fig. 341. — Reliquaire de Limbourg (Phot. Hötte).

La staurothèque de Gran (fig. 342), presque aussi célèbre que celle de Limbourg, ne saurait pourtant lui être comparée, ni comme richesse,

1. Kondakof, *Émaux*, 201.

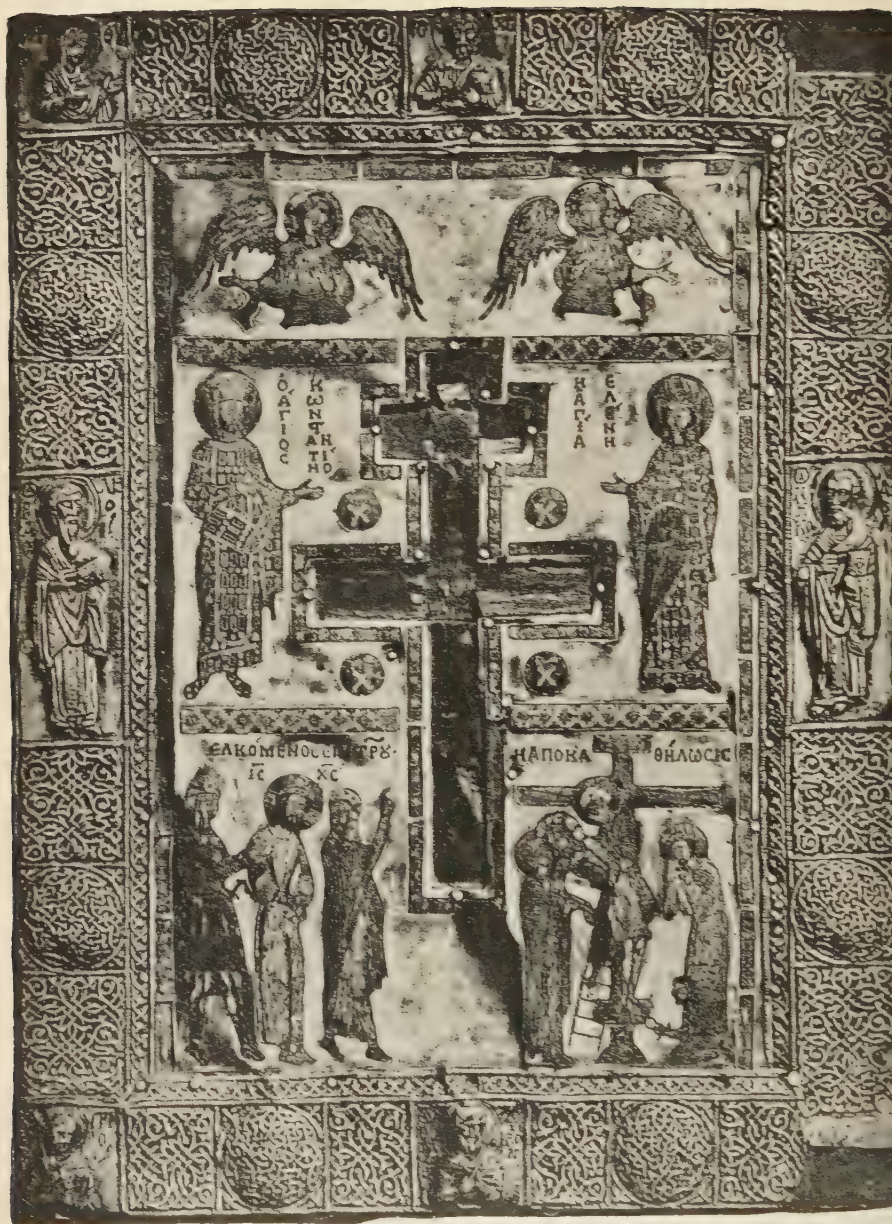


Fig. 342. — Reliquaire de Gran (d'après Molinier, *L'Orfèvrerie*..

ni comme valeur d'art ¹. Il faut reconnaître du reste que sa bordure en argent estampé, d'une facture évidemment inférieure, fait quelque tort aux émaux. Ceux-ci sont d'un beau dessin et d'un assez grand style : ils semblent dater du x^e siècle. A côté de ces deux monuments illustres, on peut citer le reliquaire de Lavra, auquel la tradition attache le nom de Nicéphore Phocas, mais qui semble plutôt du xi^e siècle : les volets qui le ferment sont décorés de pierreries et de médaillons en émail représentant des bustes de saints ².

Reliures d'évangélistes. — Dans la pensée des Byzantins, le livre des évangiles avait les mêmes vertus et méritait le même culte que les reliques de la croix. De là les somptueuses reliures dont on a habillé les évangélistes, en y représentant, entre des images de saints, les grandes fêtes de l'Eglise. Parmi les plus remarquables de ces monuments, on peut nommer la belle plaque d'or émaillé de la Riche Chapelle de Munich figurant la Crucifixion, morceau fort brillant du x^e ou xi^e siècle ; plusieurs reliures de la Marcienne, dont l'une conserve encore un encadrement en verroterie cloisonnée et où l'on voit, sur les plats, de grandes figures du Christ ou de la Vierge entourées de plaques d'émail portant des bustes d'apôtres ou de saints (x^e siècle) ; et enfin la superbe reliure de l'évangéliste de Sienne, où l'Anastasis et l'Ascension sont environnées de près de cinquante plaques d'émail figurant la Déisis, des apôtres, des anges et des saints. Par son éclat, ce dernier ensemble rappelle le reliquaire de Limbourg ; mais si l'exécution en est très fine, le dessin pourtant n'a plus cette grandeur de style qui caractérise la staurothèque du x^e siècle. On peut dater ce monument de la deuxième moitié du xi^e siècle.

Icones. — Tout naturellement le somptueux décor de l'émaillerie a été également employé pour rehausser la splendeur des icones. Si l'on veut se faire quelque idée du luxe et de la magnificence auxquels atteignit parfois l'orfèvrerie byzantine, c'est dans cette catégorie de monuments qu'on trouvera, à côté du reliquaire de Limbourg, les exemples les plus significatifs. Le trésor de Saint-Marc possède deux images de saint Michel, datant du x^e ou du xi^e siècle,

1. Molinier, *Le reliquaire de la vraie croix au trésor de Gran* (Gaz. archéologique, 1887).

2. Cf. également le reliquaire Stroganof (Schlumberger, *Un tableau reliquaire byzantin inédit du X^e siècle* (Mon. Piot, I, 1894), et à Gènes, une belle croix byzantine (Schlumberger, *La croix byzantine des Zaccharia* (Mélanges d'archéologie byzantine, p. 275).



Fig. 343. — Plaque émaillée (Trésor de Saint-Marc de Venise). Phot. Naya.

et qui sont toutes deux des merveilles ¹. Sur l'une (fig. 343), qui n'a pas moins de 0^m86 de haut, l'archange est debout, les ailes éployées, l'épée à la main ; sur un fond d'émail orné de rinceaux et de fleurs, le corps s'enlève en bas-relief, rehaussé d'émaux ; la tête, « œuvre unique dans l'histoire de l'émaillerie byzantine ² », est en plus haut relief, merveilleusement modelée au moyen d'un émail couleur de chair, profond sur un masque d'or. L'autre tableau, presque aussi grand, n'est pas moins somptueux (fig. 344). Saint Michel y est représenté en buste, la main bénissante ; le visage est d'or repoussé ; les ailes, le nimbe, les vêtements sont constellés d'émaux et de pierreries. Le travail est admirable. « Aucune œuvre, dit E. Molinier, ne saurait, au point de vue de la somptuosité et de la richesse des effets obtenus par le mélange de l'or, des pierreries et des émaux, rivaliser avec ces deux ouvrages ³. »

La Géorgie, très riche, au xvii^e siècle encore, en objets de cette sorte, en a conservé quelques-uns ⁴ : par exemple, au couvent de Martvili, une icône en or émaillé de la Vierge Hodigitria qui, par la beauté de l'exécution et la majesté du style, mérite une place parmi les chefs-d'œuvre du x^e siècle. Mais plus souvent encore, les émaux ont servi, sous forme de plaques et de médaillons, à orner le cadre des icones. C'est le cas pour l'image de la Madone Nicopea à Saint-Marc, dont les seize émaux, d'un beau travail datant du x^e siècle, représentent la Déisis, des apôtres et des saints. C'est le cas pour deux icones de la Vierge, au monastère de Khopi en Mingrélie (fin x^e ou commencement xi^e siècle), pour une icône du monastère de Lavra, à l'Athos, connue sous le nom d'icône de Jean Tzimiscès, mais qui date du xii^e siècle, et que décorent dix beaux médaillons d'émail représentant les saints du nom de Jean ⁵ ; c'est le cas pour une icône enfin du couvent de Kozkhéri en Mingrélie (deuxième moitié xi^e siècle), où sont figurés sur le cadre des épisodes de la vie de la Vierge, etc. C'est d'une décoration de cette sorte également que proviennent les douze admirables médaillons émaillés de la collection Zwénigorodskoï, représentant le Christ, la Vierge, des

1. Pasini, *Il tesoro di San Marco*, Venise, 1885 ; Molinier, *Le trésor de la basilique de Saint-Marc à Venise*, Venise, 1888.

2. Molinier, *Orfèvrerie*, 49.

3. Molinier, *Orfèvrerie*, 50.

4. Kondakof, *Revue des monuments des églises et monastères de Géorgie* (russe), Pétersbourg, 1890 ; Kondakof et Tolstoï, *Antiquités russes*, IV (russe), Pétersbourg, 1891.

5. Kondakof, *Athos*, pl. 34. On y remarque, entre les émaux, les mêmes filigranes que dans le tableau de Vich.

saints et des apôtres ¹. Ils formaient jadis la parure d'une grande



Fig. 344. — Plaque émaillée (trésor de Saint-Marc de Venise),
d'après Pasini, *Il tesoro di S. Marco*.

icône, en argent repoussé, figurant l'archange Gabriel, que possédait le monastère de Djoumati en Géorgie et qui est aujourd'hui

1. Kondakof, *Hist. et monuments des émaux byzantins*.

perdue. Admirablement conservés, ce sont de véritables chefs-d'œuvre de finesse et d'exécution technique ; mais le coloris, si riche qu'il soit, n'a plus la merveilleuse harmonie du reliquaire de Limbourg ; et si intéressants que soient ces ouvrages, surtout parce qu'ils nous apprennent sur les procédés de l'émaillerie, on peut difficilement les faire remonter plus haut que le ^x^e siècle, et il faut se garder, malgré le bruit qui a été fait autour d'eux, de les considérer comme des chefs-d'œuvre. Et peut-être, dans cette collection Zwénigorodskoï, doit-on davantage retenir ces nimbes émaillés (^x^e siècle), d'un dessin et d'un coloris exquis, dont d'autres exemplaires encore se rencontrent au couvent de Ghélat en Mingrélie (^x^e siècle) et sur les icones de l'Annonciation conservées à Saint-Clément d'Ochrida (milieu ^x^e siècle). Ce sont des merveilles d'ornementation originale et délicate, de véritables chefs-d'œuvre d'orfèvrerie polychrome, où l'on ne saurait assez louer la grâce libre du dessin, l'harmonie des couleurs, la perfection de la technique. Certes on y reconnaît clairement l'influence de l'art persan et de l'art arabe ; mais tout cela se fond en une combinaison si nouvelle et si charmante, que ces ouvrages, d'une si curieuse originalité, peuvent être regardés à bon droit, selon l'expression de Kondakof, « comme les modèles les plus parfaits de l'ornementation byzantine ¹ ».

Enfin le désir de décorer richement les icones a produit parfois de véritables compositions d'orfèvrerie. Le triptyque de Kakhoulï, au couvent de Ghélat, et la célèbre Pala d'Oro, qui décore le grand autel de Saint-Marc de Venise, en sont des exemples remarquables.

Triptyque de Kakhoulï. — L'icone de la Vierge de Kakhoulï (fig. 345, 346) occupe le panneau central d'un grand triptyque d'argent doré, orné de feuillages au repoussé, au milieu desquels sont fixées de nombreuses plaques d'émail. La pièce d'orfèvrerie a été exécutée en Géorgie vers le second quart du ^x^e siècle ; mais les émaux, d'origine certainement byzantine, sont de date plus ancienne. C'est ce que prouvent une plaque où l'on voit le Christ couronnant l'empereur Michel VII et sa femme Marie d'Alanie, et deux croix émaillées où des inscriptions nomment le roi Cyrique d'Abkhazie. Ces indications nous reportent à la seconde moitié du ^x^e siècle, et c'est à cette date qu'il faut attribuer la plupart de ces émaux. Ils représentent des sujets divers, la Déisis, l'Hétimasie, le Pantocrator, la Vierge trônant, les

1. Kondakof, *Émaux*, 304.

évangélistes, les apôtres, des archanges, des saints : sur les volets sont fixées des croix pectorales ; et encore qu'il y ait dans la disposition de ces plaques quelque confusion, on y peut retrouver l'ordonnance



Fig. 345. — Icône de Kakhoulí (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

des décorations monumentales. Et de même, quoique le triptyque de Kakhoulí soit un ouvrage d'art industriel plutôt qu'une véritable œuvre d'art, les émaux qui y sont appliqués ont une singulière

valeur. « Les émaux, dit Kondakof, se distinguent par la précision du dessin et par l'éclat des couleurs, où dominent le bleu de ciel et le bleu turquoise, les tons violet et pourpre, et les nuances

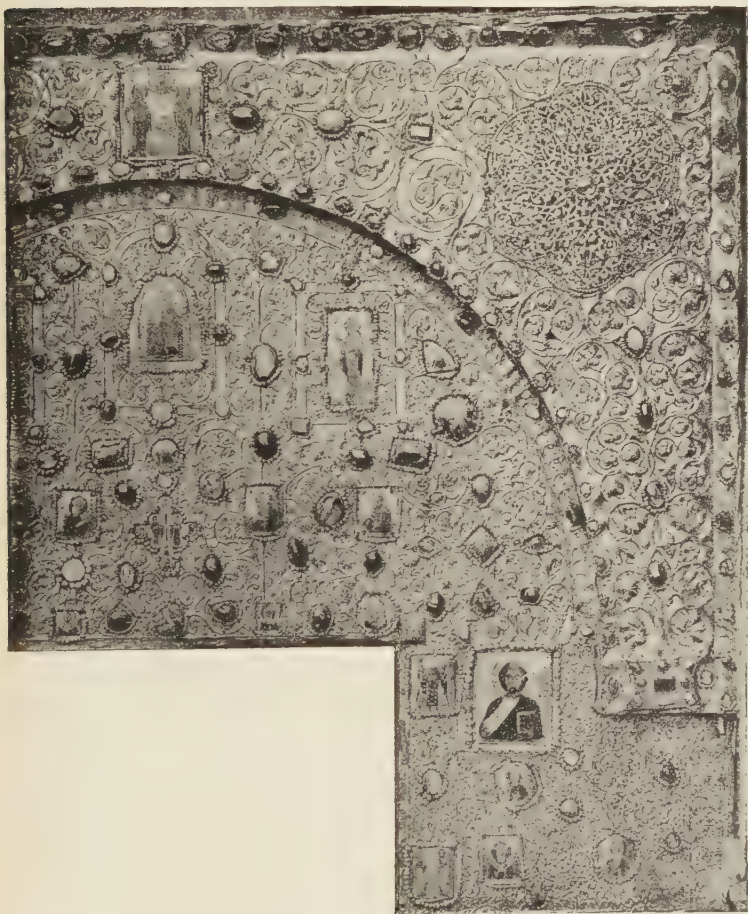


Fig. 346. — Icône de Kakhoulí (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

tendres des chairs ; on y sent cette confiance en soi-même, cette maîtrise et cette délicatesse dans l'exécution des détails, qui ne sont possibles que si l'art, sorti de la période des tâtonnements et

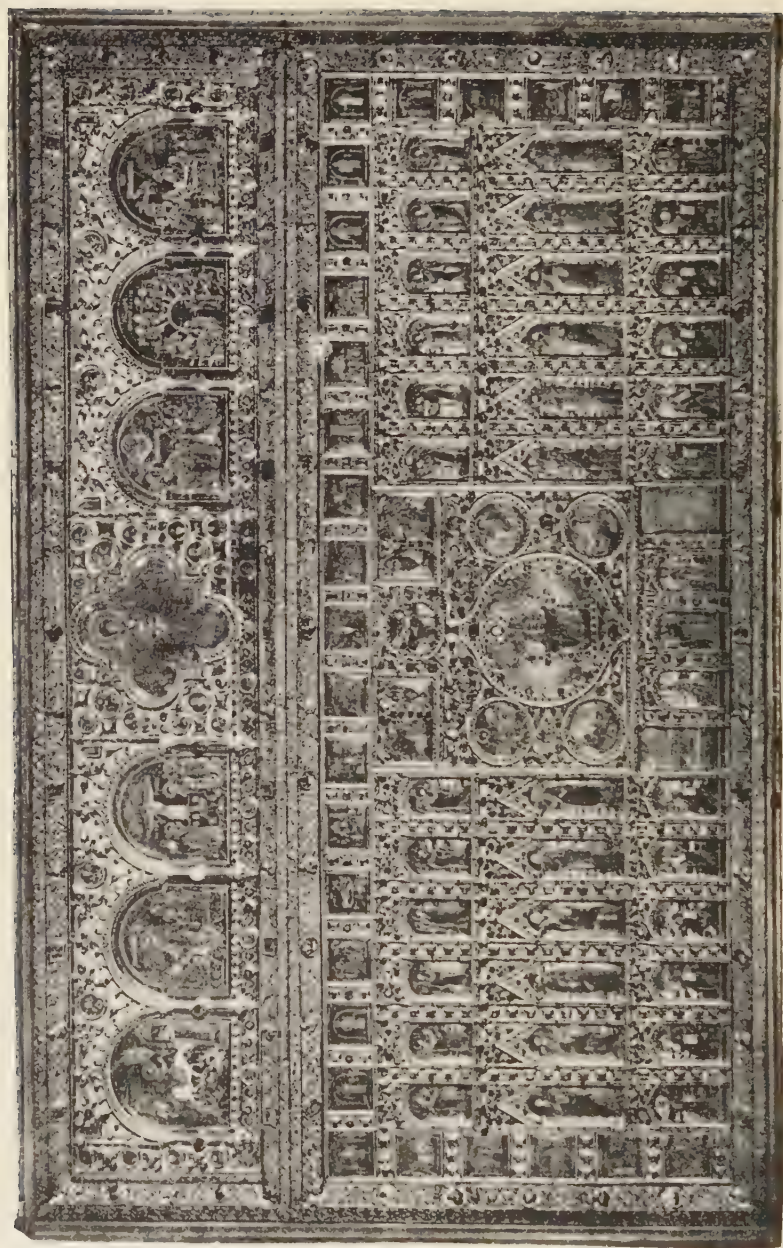


Fig. 347. — La Pala d'Oro (Saint-Marc de Venise). Phot. Alinari.

des incertitudes, dispose déjà d'une série de formes et d'une ornementation parfaitement arrêtées ¹. »

Pala d'Oro ². — La Pala d'Oro est une œuvre du même genre composite (fig. 347). Elle est très célèbre ; mais peut-être en a-t-on parfois grossi plus que de raison l'importance artistique. C'est un ouvrage extrêmement somptueux, mais nullement homogène, et qui a été bien



Fig. 348. — Plaque de la Pala d'Oro (Saint-Marc de Venise). Phot. Naya.

des fois remanié. Actuellement il a la forme d'un grand rectangle de 3^m15 sur 2^m10, tout constellé de pierreries, et où de nombreuses plaques émaillées sont insérées dans des montures d'argent et d'or ; mais ces émaux sont d'époques assez différentes, comme l'atteste l'histoire même du monument.

Une première Pala fut commandée à Constantinople pour Saint-Marc au x^e siècle par le doge Pierre Orseolo. Elle fut remaniée et amplifiée au commencement du xii^e siècle (1105) par le doge Orde-

1. Kondakof, *Émaux*, p. 126.

2. Veludo, *La Pala d'Oro di San Marco*, Venise, 1887.

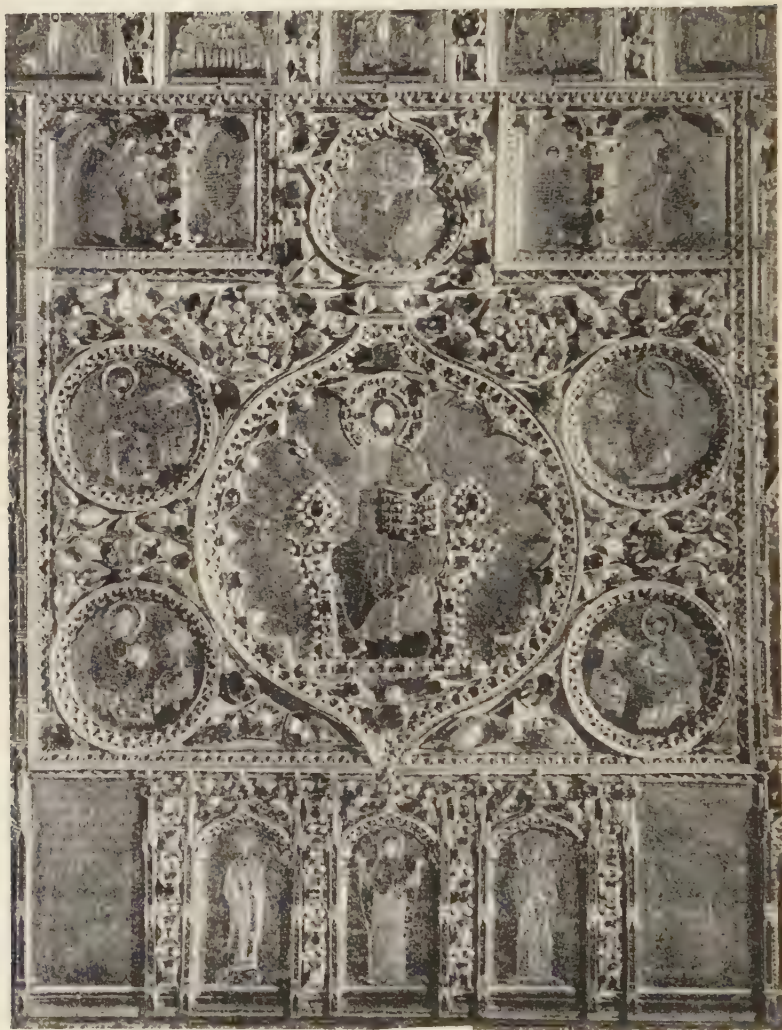


Fig. 349. — Plaque de la Pala d'Oro (Saint-Marc de Venise). Phot. Naya.

lafo Falier. En 1204 probablement, on rapporta de Constantinople les six belles plaques qui forment la partie supérieure et qui proviennent, dit-on, du monastère du Pantocrator ; et ceci donna lieu à un autre remaniement. Enfin, au ^{xiv}^e siècle (1345), on restaura une fois de plus la Pala, et on lui donna la riche décoration architecturale de style gothique qu'elle garde encore aujourd'hui. Entre ces différents remaniements, il n'est point aisé de retrouver la date des différents émaux qui décorent actuellement la Pala.

Le volet supérieur est occupé par un grand médaillon quadrilobé offrant l'image de l'archange Michel (fig. 348), aux côtés duquel se groupent, trois par trois, six grandes plaques représentant les fêtes de l'Église, depuis les Rameaux jusqu'à la Dormition de la Vierge. La technique en est excellente, et l'ensemble date sans doute de la première moitié du ^{xii}^e siècle, à l'exception des trente-huit médaillons et des petites plaques qui garnissent le fond, et dont la plupart appartiennent aux meilleurs émaux des ^x^e et ^{xi}^e siècles. La partie inférieure de la Pala offre trois rangées de plaques superposées, représentant des archanges, des apôtres, des prophètes, disposées autour d'un grand compartiment central, où le Pantocrator trône entre les médaillons des évangélistes (fig. 349). Au-dessus de lui, figure l'Hétimasie, entre des puissances célestes ; au-dessous, aux côtés de la Vierge orante, deux plaques montrent l'impératrice byzantine Irène et un personnage, qu'une inscription latine postérieure désigne comme le doge Falier, mais qui n'est autre que l'empereur Alexis ou l'empereur Jean Comnène, qui tous deux eurent pour femme une Irène. Le plus grand nombre de ces émaux datent de la fin du ^{xi}^e et du ^{xii}^e siècle. Kondakof attribue, sans doute avec raison, les médaillons des évangélistes et la rangée des prophètes aux ^{xiii}^e-^{xiv}^e siècles, et à des artistes vénitiens. De la même provenance et de la même date sont les petits panneaux rectangulaires qui encadrent trois des côtés de la Pala, et où l'on voit des scènes évangéliques et des épisodes de la vie de saint Marc. Au contraire, les dix-huit petits médaillons fixés sur le cadre inférieur de la Pala sont de la plus belle époque de l'art byzantin, le ^x^e siècle. Les sujets qui y sont figurés sont tout à fait remarquables : ici, c'est un roi à cheval, le faucon au poing, dont l'attitude rappelle les images des souverains sassanides ; là, deux griffons gardent l'arbre de vie ; ailleurs, le même arbre symbolique apparaît entre deux paons et deux serpents. Ces images, tout orientales, et d'une exécution parfaite, sont sans nul doute ce que la Pala d'Oro renferme de plus intéressant.

Calices. — Le trésor de Saint-Marc est également fort riche en calices byzantins ¹. Ils offrent deux formes principales, soit la forme d'une coupe hémisphérique ou en tronc de cône, montée sur un pied assez élevé, soit la forme d'une coupe basse, munie de deux

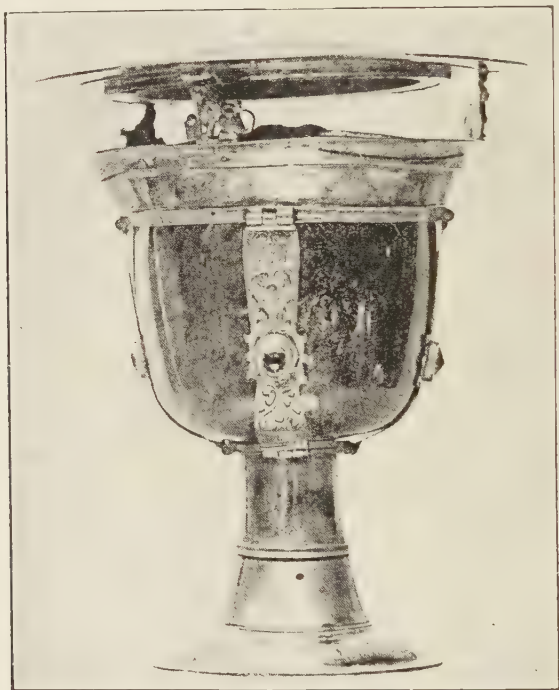


Fig. 350. — Calice de Basile (trésor de Saint-Marc de Venise), d'après Pasini, *Il tesoro di S. Marco*.

anses qui, partant du pied, viennent se rattacher à la monture métallique du bord supérieur. Il est rare que ces calices soient tout en métal; la plupart d'entre eux sont en pierre dure, onyx, agate, sardonix, turquoise, cristal de roche, ou bien en verre, sertis de riches montures émaillées. Généralement le décor en est assez banal: il est composé d'émaux représentant des bustes de saints

1. Pasini, *Tesoro*; Molinier, *Le trésor de Saint-Marc*.

fixés sur le pied et sur le bord supérieur : quelquefois, une inscription liturgique émaillée remplace ces figures ; exceptionnellement toute la coupe est parfois recouverte d'une décoration émaillée à dessins géométriques ; un seul calice de Saint-Marc, datant peut-être du ^x^e ou ^{xi}^e siècle, présente ce genre d'ornementation. Parmi les nombreuses pièces de cette collection, plusieurs sont à signaler à cause des dates précises qu'elles portent. Un calice en jaspe



Fig. 351. — Calice de Sisinnios (trésor de Saint-Marc de Venise), d'après Pasini, *Il tesoro di S. Marco*.

(fig. 350), monté sur pied d'argent doré, et dont la patène est fixée par trois petits lions au bord supérieur du vase, porte le nom du célèbre proèdre Basile, le possesseur du reliquaire de Limbourg, et date du ^x^e siècle. Un vase en calcédoine (fig. 351), en forme de gobelet, monté en argent doré et décoré de deux charmantes anses à volutes, porte le nom du donateur, le patrice et logothète Sisinnios, et date également du ^x^e siècle. Enfin un calice en onyx (fig. 352), monté sur or, et décoré sur le pied et le bord du vase d'émaux représentant le Christ, la Vierge, saint Pierre et saint Paul, des évangélistes et des saints, porte une inscription au nom de Romain empereur, dans lequel il faut probablement reconnaître Romain IV (1067-1071). Plusieurs autres calices à frises d'émail semblent dater du même temps. Une patène en albâtre, également

au trésor de Saint-Marc, mérite enfin l'attention : de grandeur insolite (0^m34 de diamètre), et bordée d'un large bandeau d'argent doré semé de pierreries, elle a au centre un médaillon d'émail représentant le Christ.



Fig. 352. — Calice avec émaux (trésor de Saint-Marc de Venise), d'après Pasini, *Il tesoro di S. Marco*.

Un curieux coffret d'argent du trésor du Sancta Sanctorum (fig. 353) combine les deux techniques de l'émaillerie et du travail au repoussé. Sur les grands côtés, quatre docteurs de l'église grecque sont représentés debout, exécutés au repoussé et ciselés. Sur le couvercle, douze médaillons d'émail, dont trois seuls subsistent, figuraient les apôtres : au centre, sur une grande plaque

rectangulaire, apparaît la Déisis. Les émaux semblent du x^e ou xi^e siècle et sont antérieurs au coffret ¹.



Fig. 353. — Coffret d'argent avec émaux (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lauer, *Mon. Piot*, t. XV.

Il subsiste enfin nombre d'autres menus objets de l'orfèvrerie religieuse byzantine ², médaillons d'or travaillés au repoussé avec

1. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum à Rome* (Mon. Piot, XV, 1906).

2. Schlumberger, *Monuments byzantins inédits* (bagues, médailles de dévo-

figures de saints, petites boîtes d'or servant de reliquaire, reliquaires portatifs ou *encolpia* en argent ou en bronze, parmi lesquels on peut citer, au musée chrétien du Vatican, l'*encolpium* dit de Constantin (x^e ou xii^e siècle), amulettes de cuivre argenté ou de bronze à l'image de Salomon ou de l'ange Arlaf, destinées à combattre les maléfices ou les maladies, lampes et lustres (*polycandila*, en métal précieux ou en bronze, etc. Mais ces objets, de fabrication essentiellement industrielle, ne méritent guère de retenir l'attention.

L'orfèvrerie civile. — Bijoux. — Il n'en est point de même de certains monuments de l'orfèvrerie civile. Plusieurs musées (British Museum, Palerme, etc.) possèdent des bagues de mariage en or niellé, où le Christ et la Vierge bénissant les époux sont représentés sur le chaton, tandis que des fêtes chrétiennes décorent le pourtour de l'anneau¹. Elles datent du x^e siècle environ. D'autres, en or ou en argent, portent gravés sur le chaton une prière en l'honneur du propriétaire ou bien un simple monogramme donnant son nom. Des boucles d'oreilles en or émaillé, en forme de disque lunaire, et un collier formé de plaques circulaires du même travail figurent dans la collection Zwenigorodskoï : ce sont des ouvrages russo-byzantins du x^e ou xii^e siècle ; mais ils donnent assez bien l'idée des bijoux purement byzantins du même temps. On y voit souvent représentés des sirènes, des oiseaux, des animaux fantastiques, toute une ornementation de style oriental. Ailleurs, ce sont des bustes de saints, dont on retrouve également les images sur un beau diadème de femme, formé de neuf plaquettes d'or émaillé, trouvé à Kief en 1889, et qui est également d'art russo-byzantin (xii^e siècle)². Mais les deux œuvres les plus importantes sont deux couronnes, toutes deux du x^e siècle, et de fabrication sûrement byzantine.

Couronnes. — Le musée de Buda-Pesth possède neuf plaques d'or émaillé, trouvées à Nyitra-Ivanka, et qui ont fait partie d'une couronne offerte par l'empereur Constantin Monomaque (1042-1054) au roi André de Hongrie (1046-1061). Elles représentent le basileus, avec les impératrices associées Zoé et Théodora, deux figures allégoriques, l'Humilité et la Vérité, et deux danseuses (fig. 354) ; deux médaillons circulaires, figurant saint Pierre et saint André, servaient sans doute

tion, etc.), dans *Mélanges d'archéologie*, p. 21 ; *Amulettes byzantines anciennes* (ibid., 117) ; *Un polycandilon byzantin* (ibid., 275).

1. Dalton, *Catalogue*, 19 suiv. ; Schlumberger, *Trois joyaux byzantins* (*Mélanges d'archéologie*, 39) ; *Une bague byzantine du X^e siècle* (ibid., 61).

2. Kondakof, *Trésors russes* (russe), Pétersbourg, 1896.

de pendeloques. L'émail est très fin, mais le dessin médiocre et la fabrication peu soignée : on sent une œuvre d'art industriel plutôt qu'une véritable œuvre d'art. L'autre couronne est la fameuse couronne dite de Saint Étienne, conservée au trésor royal de Bude¹. Elle fut envoyée au roi de Hongrie Geysa I (Géovits, Kral de Turquie, comme le dénomme l'inscription qui accompagne son portrait) par l'empereur Michel VII (1071-1078) et son fils associé au trône, le jeune Constantin. Les images saintes et profanes se mêlent dans la décoration de cet objet. Sous sa forme primitive, il formait une couronne radiée, c'est-à-dire un cercle surmonté de triangles alternant avec des médaillons semi-circulaires. Entre eux, deux plaques plus grandes, s'opposant symétriquement sur le devant et le derrière du diadème, représentent, l'une le Christ trônant, l'autre l'empereur Michel entre son fils et Geysa. Sur le cercle d'or six plaques carrées représentent des archanges et des saints. La partie supérieure de la couronne, avec la croix qui la surmonte, est de date postérieure.

L'émaillerie a été assurément l'une des créations les plus originales de Byzance, et nulle part peut-être ne se manifestent mieux les tendances et les caractères essentiels de l'art byzantin, le goût de la polychromie somptueuse, le souci de la couleur plus encore



Fig. 354. — Plaque émaillée de la couronne de Monomaque (musée de Buda-Pesth).

1. Czobor et Radisics, *Les insignes royaux de Hongrie*, Budapesth. 1896.

que du dessin, la recherche savante de la réussite habile. Ses procédés lui interdisaient le style pittoresque : aussi ses sujets, comme ceux de la mosaïque, sont-ils empruntés en général à l'iconographie monumentale ; et par là encore, comme la mosaïque, l'émaillerie devait plaire. Il n'est donc point surprenant que, malgré la perte de tant d'orfèvreries précieuses, l'art de l'émaillerie soit encore si magnifiquement représenté. Il n'est pas étonnant non plus que cet art ait exercé autour de lui une profonde influence. Les miniatures du ^x^e et du ^{xii}^e siècle montrent souvent, sur les teintes plates des vêtements, un fin réseau de lignes d'or qui fait uniformément scintiller les surfaces. Cette technique brillante atteste le désir qu'a eu le peintre de rivaliser avec l'émailleur, et encore que cette mode ait été passagère, elle prouve le goût passionné qu'eut Byzance pour un art somptueux et brillant entre tous.

IV

LA VERRERIE

Comme l'orfèvrerie, la verrerie byzantine était célèbre au moyen âge¹. L'auteur de la *Diversarum artium schedula*, le moine Théophile, qui vivait sans doute vers la fin du ^x^e siècle, vante la supériorité des Grecs dans cet art et décrit quelques-uns de leurs ouvrages. D'après lui, les Byzantins fabriquaient des coupes en verre bleu, décorées de feuillages, d'oiseaux ou de figures humaines dorés, appliqués sous couverte ; souvent, pour faire la décoration plus riche, ils plaçaient entre les médaillons dorés et sur le col des émaux de couleurs diverses, figurant des arabesques et des fleurs. Ils faisaient aussi des coupes et des fioles en verre rouge ou bleu clair, qu'ils ornaient de filets et d'anses en verre blanc ou diversement coloré. Ces indications laissent entrevoir une verrerie de luxe d'une grande magnificence, dont les basileis envoyaient volontiers d'ailleurs les ouvrages en cadeau aux souverains d'Occident. Les mosaïstes, d'autre part, faisaient fréquemment appel aux verriers pour la fabrication de leurs cubes d'argent et d'or, et les pâtes de verre enfin se rencontrent plus d'une fois employées dans l'orfèvrerie. Tout cela fait supposer une grande activité dans les ateliers des verriers byzantins.

1. Gerspach, *La verrerie*, Paris.

Le trésor de Saint-Marc est, je pense, le seul endroit qui nous laisse entrevoir ce que fut la verrerie byzantine ¹. On y trouve un certain nombre de calices, montés en argent doré, et où la coupe, de verre incolore, est décorée extérieurement, tantôt d'ornements en relief, rangs de perles, disques, rangs de feuillages, tantôt de figures de quadrupèdes. On y trouve aussi des patènes, de verre incolore ou vert clair, richement montées en orfèvrerie. L'une, qui est munie d'un long manche gemmé, sur lequel se dresse un petit oiseau d'argent, est fort curieuse. De dimensions assez grandes, elle servait sans doute à placer le pain bénit que l'on distribuait aux fidèles à l'issue de la messe. On y rencontre enfin des lampes, en verre incolore, montées en argent doré et décorées extérieurement de disques en relief ou de poissons. Elles affectent tantôt la forme d'un grand plat creux, tantôt celle d'un seau posé sur un pied. Beaucoup de ces verres sont taillés à facettes.

« Au point de vue de l'art du verrier, dit E. Molinier, la perle du trésor est une belle coupe émaillée et dorée ² », un des objets les plus curieux de la collection. Élégamment monté en argent doré et orné de deux anses en volutes, ce verre, de teinte lie de vin, est décoré sur la panse au moyen d'émaux et d'or. Sept médaillons circulaires représentent des figures antiques, homme nu tenant un thyrses, homme nu entre deux colonnes, vieillard appuyé sur un bâton, homme casqué et dansant, femme demi-nue tenant une faucille, etc. Une ornementation d'or et de marguerites polychromes entoure les médaillons et le bord. Entre les grands médaillons, des têtes de profil, diadémées d'or, ressemblent à des monnaies. Au bas de la panse, enfin, courent des inscriptions, d'ailleurs inintelligibles et servant uniquement d'ornement, en caractères coufiques. Molinier a justement signalé les ressemblances qu'offre cette décoration avec celle des coffrets à sujets profanes, et il en a conclu que ce vase est sûrement byzantin. Est-il nécessaire pour cela de le faire, comme lui, remonter au VIII^e ou IX^e siècle ? Il pourrait aussi bien, comme beaucoup de coffrets, dater du X^e ou XI^e siècle.

1. Pasini, *Tesoro* ; Molinier, *Le trésor de Saint-Marc*.

2. Molinier, *Le Trésor de Saint-Marc*, 58.

CHAPITRE XI

LA QUESTION BYZANTINE

I. Les influences byzantines en Occident. Les causes d'influence. L'Italie. Le Mont-Cassin. Rome. La France. Les origines de l'art roman. Les églises à coupole du Périgord. L'école germanique. L'ornementation romane. L'Allemagne. Les miniatures de la Renaissance ottonienne. Les miniatures du ^{xiii}^e siècle. — II. Les limites de l'influence byzantine. La peinture bénédictine. San Angelo in Formis. Les portes de bronze italiennes. Persistance des influences byzantines.

On a vu précédemment comment, au ^v^e et au ^{vi}^e siècle, des influences orientales, qui venaient d'Égypte, de Syrie ou de Byzance, agirent puissamment sur l'art chrétien d'Occident¹ ; comment, entre le ^{vi}^e et le ^{ix}^e siècles, ces influences s'exercèrent de façon plus décisive encore², et cela non seulement en Italie, mais au delà des monts, en Gaule et jusque dans la vallée du Rhin. Une troisième fois la question se pose aux ^{xi}^e et ^{xii}^e siècles : quel rôle joua Byzance dans le développement des arts de l'Occident ? C'est le problème, bien des fois discuté, que l'on nomme « la question byzantine³ ». On a tour à tour exagéré et réduit outre mesure la part qu'eut alors l'Orient chrétien dans la formation artistique de l'Occident. Des amours-propres chatouilleux se sont froissés, par une étrange forme du patriotisme, à la seule pensée que l'art national des peuples occidentaux pût devoir si peu que ce fût à une influence étrangère ; et inversement, mais avec la même absence d'esprit critique, d'autres érudits ont voulu retrouver partout l'action de Byzance. Il faut, pour résoudre ce délicat problème, aborder la question avec une précision plus scientifique, sérier les réponses non seulement

1. Cf. livre I, chap. V.

2. Cf. livre II, chap. IX et X.

3. On trouvera sur cette question une bibliographie très abondante dans Krumbacher, *Gesch. der byz. Literatur*, 2^e éd., p. 1125. Je ne retiens ici, en dehors des livres spéciaux, qui seront cités plus loin, que les ouvrages suivants, qui présentent une vue d'ensemble, souvent inexacte, de la question : Schnaase, *Die byzantinische Frage* (*Gesch. der bildenden Künste*, 2^e éd., 1871, t. IV) ; Springer, *Die byzantinische Kunst und ihr Einfluss im Abendlande* (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1886, t. I) ; Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg, 1897, t. II.

par périodes, mais encore par régions : et on constatera alors, tout en faisant les réserves nécessaires, que, d'une façon générale, ainsi qu'on l'a dit, l'art byzantin fut à ce moment « l'art régulateur de l'Europe¹ », qu'il eut, « pendant toute la première partie du moyen âge, comme la direction générale de l'art dans tout le reste de l'Europe² ».

I

LES INFLUENCES BYZANTINES EN OCCIDENT

Les causes d'influence. — On sait déjà quel incomparable centre d'art Constantinople fut durant tout le moyen âge, quel fut, en particulier entre le x^e et le xii^e siècle, le merveilleux éclat de ses industries de luxe. Entre la grande cité orientale et les contrées d'Occident, les relations d'autre part étaient fréquentes. Non seulement, directement ou indirectement, Byzance exerçait une autorité politique sur une bonne partie de l'Italie; mais, entre la capitale byzantine et les régions occidentales, c'était un va-et-vient incessant de voyageurs, moines grecs et pèlerins latins, marchands syriens et négociants de Venise, d'Amalfi ou de Pise, diplomates de tout pays. Les croisades augmentèrent encore cet afflux d'étrangers dans la ville impériale, et le moyen âge tout entier rêva de Constantinople comme d'une cité de merveilles entrevue dans un flamboiement d'or. De ces rapports continuels, de ce prestige incomparable, il était impossible que rien ne résultât. Tous ces voyageurs qui venaient ou revenaient d'Orient apportaient avec eux des objets et des formes d'art, riches étoffes, orfèvreries précieuses, ivoires, émaux, manuscrits illustrés, plans d'édifices même; ainsi se propageaient à travers le monde les motifs décoratifs chers à l'Orient, les compositions célèbres qui paraient les sanctuaires illustres : c'étaient autant de modèles dont purent s'inspirer les artistes d'Occident. Ce n'est pas tout. Pour toutes les œuvres d'art d'exécution difficile et de qualité rare, on s'adressait à Constantinople. C'est là qu'on commandait les orfèvreries précieuses et les portes de bronze niellées d'argent; c'est de là qu'on faisait venir, dans toute l'Italie, et jusqu'en Allemagne, les maîtres habiles

1. Courajod, *Origines de l'art roman et gothique*, I, 17.

2. Bayet, *Recherches*, 137.

capables des tâches malaisées : il existait ainsi en Occident de véritables colonies d'artistes byzantins ¹ ; et l'on conçoit aisément, en de telles conditions, combien dut être grande la part de Byzance dans l'épanouissement des arts en Occident. Mais ces conditions historiques mêmes impliquent des différences d'influence : elles n'ont point été identiques ni dans tous les temps, ni dans tous les pays ; et ce n'est en conséquence que par des solutions particulières qu'on peut — une fois admis les principes généraux qui viennent d'être posés — tenter de serrer de plus près le problème qui divise encore les historiens.

L'Italie ². — Dans l'Italie méridionale, profondément hellénisée par ses maîtres byzantins, à Venise, largement ouverte à toutes les influences orientales, on a déjà précédemment signalé le rôle prépondérant que joua Byzance ³. Ce ne sont là, à proprement parler, que des provinces de l'art chrétien d'Orient. Il en va de même, ou à peu près, pour la Sicile de la première moitié du ^{xii}e siècle ⁴. Une autre région, au contraire, celle qui eut pour centre la grande abbaye du Mont-Cassin, pose un problème plus délicat à résoudre. La « question byzantine » prend ici, comme on l'a remarqué, une forme particulière, qu'on peut appeler la « question bénédictine ⁵ ».

Le Mont-Cassin. — Dans un texte fameux, souvent cité, souvent discuté, le chroniqueur Léon d'Ostie rapporte que, vers le milieu du ^{xi}e siècle, Didier, abbé du Mont-Cassin, fit venir des artistes de Byzance, pour décorer la grande basilique qu'il édifiait dans son monastère. Ils apportaient avec eux, dit le chroniqueur, « les arts dont les Latins avaient perdu le secret depuis cinq cents ans ». De ce passage célèbre, on a longtemps conclu que toute culture artistique était morte dans le sud de l'Italie, et qu'elle ne se réveilla que par l'intervention des maîtres grecs appelés par Didier : et comme, d'autre part, des recherches nouvelles ont prouvé assez

1. Müntz, *Les artistes byzantins dans l'Europe latine du V^e au XV^e siècle* (Revue de l'art chrétien, I, 36 (1893)).

2. Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Naples, 1871-1881, (très de parti-pris) ; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, qui a renouvelé entièrement cette étude. J'ai suivi de très près dans les pages suivantes l'exposé de Bertaux. Cf. aussi Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II, et Frothingham, *Notes on byzantine art and culture in Italy* (American Journal of archaeology, 1895). Cf. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, 601-610.

3. Cf. livre III, chap. V et VI.

4. Cf. livre III, chap. V.

5. Bertaux, *loc. cit.*, 163.

aisément, contrairement à la première de ces assertions, la persistance d'écoles locales et de traditions anciennes dans la péninsule entre le ^{vi} et le ^{xi} siècle, on en a volontiers parfois tiré cette conséquence, qu'on pouvait réduire à néant la seconde et nier le rôle d'initiateurs attribué aux Byzantins de Didier. Un examen plus attentif des textes et des monuments permet, ce semble, d'éclairer le problème. On voit alors que les artistes venus de Constantinople furent appelés pour une besogne bien déterminée : ils étaient habiles dans l'art de la mosaïque et de la marqueterie de marbre ; ils furent chargés d'exécuter dans la basilique les pavements multicolores qui en couvrirent le sol, les mosaïques qui en tapissèrent les voûtes ; et sans doute ces artistes, qui par métier devaient être à la fois peintres, marbriers et un peu chimistes, n'étaient-ils pas étrangers non plus à la technique savante des émaux. D'autre part, Didier, qui, dès le début de son gouvernement, avait commandé à Constantinople des portes de bronze pour son église, fit également exécuter dans la capitale byzantine, vers 1072, la plupart des pièces d'orfèvrerie, images en argent repoussé et doré, candélabres de bronze, devant d'autel émaillé, qui décoraient la basilique. Enfin, sous la direction des maîtres grecs, une école se forma au Mont-Cassin ; les moines s'initiaient aux techniques variées du métal, du verre et de l'ivoire, et, d'après les modèles apportés de Constantinople, ils furent bientôt capables d'exécuter de magnifiques orfèvreries.

Que des artistes grecs soient venus au Mont-Cassin, que la basilique de Didier ait reçu une décoration de mosaïques et d'orfèvreries toute byzantine, ce sont donc là des faits incontestables. Mais les moines du Mont-Cassin, élèves des maîtres grecs, firent-ils vraiment du monastère un foyer d'art byzantin, dont le rayonnement se prolongea jusqu'au ^{xiii} siècle ? c'est là une conséquence excessive, que ne confirme point l'étude des monuments qui subsistent de l'art bénédictin. Assurément, dans ces ouvrages, dans les pavements de marbre à décor géométrique ou zoomorphique, dans les pièces d'orfèvrerie, telles que l'évangélaire orné d'émaux cloisonnés qui appartient à l'archevêque Alfano (trésor de la cathédrale de Capoue, ^{xii} siècle), la technique, le coloris, le style sont purement byzantins ; et de même, dans plusieurs manuscrits provenant de l'école bénédictine (surtout dans l'histoire des miracles de saint Benoît et de saint Maur, Vat. lat. 1202), les miniatures aux couleurs éclatantes, qui semblent « de magnifiques émaux d'Orient »,

attestent dans les types, dans les attitudes, dans le travail du pinceau, l'imitation des modèles byzantins. On voit clairement tout ce que la vue des chefs-d'œuvre nouveaux offerts à leurs yeux a appris aux maîtres bénédictins, comment ils se sont appliqués, avec les moyens nouveaux acquis à l'école des Grecs, à en reproduire fidèlement les merveilles. Et cette même influence exotique apparaît jusque dans les rouleaux d'*Exultet*, dont le plus ancien, celui de Bari (antérieur à 1028), unit à une calligraphie bénédictine des miniatures de style purement byzantin, dont un autre, décoré au temps de Didier (British Museum, add. mss. 30 337, est, « par le style des figures et la technique du dessin », un chef-d'œuvre nettement grec.

Pourtant, dans ces ateliers de moines latins, persistaient des traditions anciennes de décoration et d'iconographie, qui ne cédèrent point « devant la révélation d'un art savant et raffiné ». « Les mosaïstes venus de Byzance apportèrent avec eux des secrets de technique : ils apprirent aux moines de la grande abbaye latine deux pratiques que les artistes italiens avaient oubliées. Leurs leçons furent complétées par l'envoi d'œuvres d'art fabriquées dans les ateliers impériaux de Byzance. Aux miniaturistes, les Grecs apprirent le dessin noble et libre, avec l'art de modeler la gouache, dont les tons veloutés s'éclairent de lumières blanches. A côté des formules d'alchimie et des leçons de style, ils fournirent aux peintres des figures, des groupes, des compositions tout entières¹. » Ainsi ils firent office d'éducateurs, et à leur école, les artistes bénédictins acquirent en peu d'années une virtuosité qui tient du prodige. Mais, « sous le vêtement des formes et des couleurs byzantines », beaucoup de choses du passé subsistèrent ; et d'autre part, les artistes italiens n'apprirent pas seulement à copier, mais à regarder, et bientôt ils surent à leur tour se montrer originaux. Ils durent infiniment à Byzance, en particulier la connaissance des techniques raffinées et difficiles, la révélation de secrets d'ateliers et de tours de main inconnus ; mais l'action exercée par les maîtres étrangers, si puissante qu'elle fût, eut des limites. Les élèves qu'ils formèrent surent vite, on le verra plus loin par des exemples décisifs, tout en s'inspirant de leurs leçons, prendre conscience de leurs qualités propres et progressivement s'affranchir.

Rome. — On peut se demander si ce grand mouvement d'art qui

1. Bertaux, *loc. cit.*, 272.

produisit vers la fin du ^x^e siècle une floraison soudaine de chefs-d'œuvre eut dans le reste de l'Italie des conséquences et s'il propagea jusqu'à Rome le courant byzantin. Dans la région romaine, quoique du ^{ix}^e au ^x^e siècle l'influence grecque tendit plutôt à s'affaiblir, jamais les modèles byzantins n'avaient cessé d'être imités. Dans l'abside de San Bastianello, sur le Palatin, un peintre de la fin du ^x^e siècle plaçait une composition solennelle qui rappelle les mosaïques de Ravenne ; à Saint-Élie de Nepi (^x^e et ^{xi}^e siècle), malgré l'origine romaine des peintres qui les ont signées, les fresques présentent des motifs byzantins et une technique toute grecque ; et à Santa Maria Antica, les peintures les plus récentes (^{ix}^e et ^x^e siècle) ont toute la noblesse et l'élégance des œuvres de la Renaissance macédonienne. Les mosaïques de l'abbaye basilienne de Grotta-Ferrata, quelle qu'en soit la date précise, sont des œuvres toutes byzantines, qui ne s'expliquent que par la visite d'artistes grecs. L'illustration de la célèbre bible de Farfa (^{xi}^e siècle) s'inspire de même visiblement de la tradition orientale ¹. Dans un tel milieu, où Byzance gardait toujours quelque influence, on peut croire que les bénédictins formés par les mosaïstes grecs durent naturellement exercer leur action. Et en effet les mosaïques romaines du ^{xii}^e siècle qui décorent les absides de Santa Maria Nuova ou de Sainte-Marie du Transtévère (1140), tout en gardant encore un style local, attestent pourtant, par les procédés matériels, le réveil d'une technique longtemps oubliée.

Mais si par là l'école du Mont-Cassin contribua à l'éducation technique des ateliers romains, c'est par un autre chemin que l'art byzantin entra dans la ville des papes. C'est à partir du commencement du ^{xiii}^e siècle que la fresque aussi bien que la mosaïque se développent à Rome sous la tutelle de l'art byzantin. Or un fait précis indique d'où vint ce changement d'orientation, qui devait être décisif. En janvier 1218, pour travailler à l'immense décoration de Saint-Paul hors les murs, le pape Honorius demandait au doge de Venise des mosaïstes, et ces artistes évidemment étaient tout nourris des traditions grecques. Aussi leur œuvre à Saint-Paul revêt des formes toutes byzantines. Il en va de même de la peinture (fresques des Quattro Santi Coronati, 1246), et c'est par le même chemin peut-être que l'influence byzantine pénétra en Toscane vers le même temps. Les Grecs que Vasari plaçait aux origines de la peinture italienne du

1. Millet, *Recherches*, 604 sq.

xiii^e siècle ne sont point des êtres mythiques. Les mosaïques de la tribune du baptistère de Florence (1225), les peintures du baptistère de Parme (deuxième moitié xiii^e siècle) sont des œuvres absolument byzantines ¹. Et plus tard Duccio, dans la *Maestà* du dôme de Sienne, résumera avec une incomparable perfection les enseignements de l'école grecque ; Cimabué, dans l'église haute d'Assise, ne fera que suivre l'inspiration des maîtres byzantins, et Giotto, malgré son originalité créatrice, ne sera, par certains côtés, qu'un Byzantin de génie.

La France. — Ce n'est point en Italie seulement que Byzance a exercé une profonde influence. On a vu précédemment ce que la Renaissance carolingienne dut à l'Orient, soit pour le plan de certains édifices, soit pour l'ornementation des manuscrits, soit pour la décoration des ivoires ². L'époque qui suivit lui dut peut-être encore davantage : le problème des origines de l'art roman n'est qu'un des aspects de la « question byzantine » ³.

Les origines de l'art roman. — Il y a longtemps que les savants ont remarqué les ressemblances frappantes qu'offrent de nombreux édifices orientaux avec les constructions françaises du xii^e siècle. L'emploi de la voûte substituée à la couverture en charpente des basiliques occidentales, le remplacement de l'atrium par une façade à porche flanqué de deux tours, l'usage des piliers cantonnés de demi-colonnes engagées, l'établissement d'une travée sur plan rectangulaire en avant de l'abside, le plan à deux absides opposées, la disposition des fenêtres à arcades par groupes de deux ou trois ouvertures accolées : ce sont autant de traits caractéristiques des monuments de Syrie centrale, d'Arménie et d'Anatolie, que l'on retrouve dans les édifices romans. Est-ce là, comme certains l'ont pensé, une simple rencontre, « résultant de plusieurs causes autres qu'une imitation », et née de l'obligation de répondre aux mêmes programmes, ce qui amena naturellement à des déductions et à des formes identiques ? Les architectes d'Occident ont-ils au con-

1. Cf. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, p. 118-152.

2. Cf. p. 389-390.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, 1854-1869 ; Vogüé, *Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale* ; Courajod, *Origines de l'art roman et gothique* ; Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. II ; Enlart, *Manuel d'archéologie française*, 2^e éd., t. I, Paris, 1919 ; Strzygowski, *Kleinasion* ; A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, 2^e partie, Paris, 1905. Lasteurie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1912 ; Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922.

traire connu et mis à profit les exemples de leurs prédécesseurs orientaux ? Et, dans ce second cas, de quelle façon, à quelle époque, s'est produite la transmission de ces modèles ? Est-ce, comme



Fig. 355. — Église de Saint-Front à Périgueux.

le supposait Viollet-le-Duc, au lendemain de la première croisade ? ou bien, comme le pense Vogüé, les relations de commerce et de pèlerinage qui entraînaient les Occidentaux vers la Syrie et les Orientaux vers les ports et les foires d'Occident, ont-elles, dès le ix^e siècle, produit ces importations artistiques ? ou bien encore, comme le veut Strzygowski, n'y a-t-il là que la continuité

d'une tradition bien plus ancienne, et, dès le iv^e siècle, par Ravenne, Milan et Marseille, la Gaule aurait-elle reçu les types, surtout syriens ou anatoliens, qui serviront de modèles à l'art roman ? Ce sont là des hypothèses diverses entre lesquelles il est délicat, à l'heure actuelle, de choisir. Mais, quelle que soit la date où elle agit et la manière dont elle se fit sentir, l'influence de Byzance et de l'Orient semble difficile à contester sur certaines écoles d'architecture et sur l'ensemble de la décoration romane.

Les églises à coupole du Périgord ¹. — Il y a, dans le sud-ouest de la France, toute une région où de nombreuses églises sont couvertes de coupoles sur pendentifs : c'est le domaine de l'école dite périgourdine. C'est vers l'extrême fin du xi^e siècle ou le commencement du xii^e que ce type de construction apparut : les plus anciens édifices de ce style semblent être la cathédrale de Cahors (1119) et l'église abbatiale de Souillac (1^{er} quart du xii^e siècle), et un peu plus tard, Saint-Étienne de Périgueux (2^e quart du xii^e siècle), Saint-Jean de Cole, Saint-Avit Sénieur (1^{re} moitié du xii^e siècle) : les plus beaux sont la cathédrale d'Angoulême (entre 1120 et 1150) et surtout Saint-Front de Périgueux, rebâti après l'incendie de 1120 (entre 1120 et 1173), et qui n'est donc point, comme on l'a cru jadis, le modèle commun d'où dérivent les autres édifices. L'école périgourdine a poussé en outre des pointes assez loin de son centre, en Limousin (Solignac, consacré en 1143), en Anjou (Fontevrault), en Gascogne et jusqu'en Espagne ².

Les édifices de cette école semblent bien s'inspirer de modèles orientaux. Le plus célèbre, Saint-Front de Périgueux (fig. 355), avec son plan en croix grecque et ses cinq coupoles, n'est, selon le mot de Choisy, « autre chose que Saint-Marc traduit en pierre », c'est-à-dire, comme Saint-Marc, une copie de l'église des Saints-Apôtres bâtie à Constantinople par Justinien. Comment ces modèles parvinrent-ils en Occident ? indirectement, par l'intermédiaire de l'Italie du nord-est, ou bien « par l'imitation directe des programmes byzan-

1. Outre les ouvrages cités plus haut, cf. F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France*, Paris, 1851 ; Ph. Spiers, *Saint-Front* (Bull. monumental, 1897) ; Brutsaels, *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes*, Paris, 1900 ; Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, 395 suiv. Cf. Witting, *Westfranzösische Kuppelkirchen*, Strasbourg, 1904 ; Strzygowski, *Ursprung*, p. 76-78 ; Roux, *La basilique Saint-Front de Périgueux*, Périgueux, 1920, et Rey, *La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupoles d'Aquitaine*, Paris, 1925.

2. Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelone, 1911, t. II, 103 (Cardona).

tins par des artistes français qui avaient vu l'Orient»? La seconde hypothèse semble assez vraisemblable, quand on observe l'analogie de ces édifices avec certaines églises de Chypre, également bâties en pierre, Peristerona près de Nicosie ou Saint-Barnabé, et qu'on se souvient que cette île était une des escales ordinaires sur la route des pèlerinages et du commerce d'Orient. En d'autres cas, au contraire, il semble qu'on constate avec certitude la transmission des modèles orientaux par le rivage italien de l'Adriatique, la Ligurie et la Provence, jusqu'en Espagne. Quoi qu'il en soit de ce point, il semble en tout cas bien impossible d'attribuer Saint-Front et les autres églises à coupole à une école locale et « autochtone », quelques différences de technique que l'on puisse constater entre elles et les monuments orientaux. Il y a quelque témérité à déclarer « incontestablement acquis que Saint-Front n'est pas une production de l'école byzantine ¹ », surtout quand on est bien obligé d'accorder à l'évidence que « Saint-Front est fait à l'imitation d'un modèle byzantin dont il reproduit le plan ² ». Il demeure assurément quelque chose d'obscur dans le fait que ces coupoles romanes se trouvent si éloignées des ports qui étaient en relations constantes avec l'Orient : mais les emprunts semblent si caractéristiques, qu'il faut accepter le fait sans en pouvoir fournir une explication certaine.

L'école germanique. — Une autre école d'architecture romane, l'école germanique, doit également beaucoup aux modèles byzantins. Sur les bords du Rhin, dans la région dont Cologne est le centre, on rencontre fréquemment des églises à deux absides opposées, cantonnées de tours rondes ou carrées, disposition d'origine byzantine, que l'on observe dès le ix^e siècle dans le plan de Saint-Gall. Le plan tréflé, dont Germigny-les-Prés avait offert au ix^e siècle un premier exemple, se développe avec une ampleur nouvelle, et la coupole se rencontre, tantôt sur trompes d'angles (Saint-Martin-le-Grand, Saints-Apôtres à Cologne), tantôt sur pendentifs (Sainte-Marie du Capitole à Cologne, xi^e siècle). La construction à plan central enfin, illustrée par la rotonde d'Aix-la-Chapelle au ix^e siècle, trouve une semblable fortune. Beaucoup d'autres traits caractéristiques attestent de même le contact incessant de cette école avec la civilisation byzantine : et certains de ses édifices,

1. Brutails, *loc. cit.*, p. 90.

2. *Id.*, p. 90, note.

Sainte-Marie du Capitole à Cologne par exemple, avec son plan tréflé, son déambulatoire, les peintures qui la décorent et le demi-jour qui y est répandu, ont un aspect tout oriental ¹.

L'ornementation romane. — Mais c'est surtout dans l'ornementation romane que se révèle l'influence byzantine. On y retrouve sans cesse, en particulier dans les écoles du Languedoc et de Provence, les motifs décoratifs chers à l'Orient, palmettes, feuilles d'acanthé stylisées s'enroulant en rinceaux concentriques, entrelacs, animaux affrontés inscrits dans des médaillons. Tous ces motifs sont visiblement empruntés aux étoffes orientales, aux ivoires, plaquettes et coffrets, et plus encore, s'il en faut croire M. Mâle, aux miniatures, bref, à tous ces objets aisément transportables, que les voyages et le commerce apportaient en Occident et qui y faisaient connaître l'art byzantin ². La sculpture romane a largement puisé dans ce trésor, agrandissant les proportions, changeant la matière, mais s'en inspirant jusque dans la conception de la figure humaine. Certaines sculptures du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse (Christ et chérubins) sont des copies d'ivoires ou de reliefs byzantins ; certaines sculptures du cloître de Moissac (1100) ont une origine toute pareille : le tympan du porche s'inspire des modèles qu'offraient les manuscrits orientaux de l'Apocalypse ; les chapiteaux procèdent d'une semblable origine ³, et les apôtres que représentent plusieurs bas-reliefs des piliers ont des physiologies et des attitudes tout orientales. Au tympan du portail de Saint-Étienne de Cahors, le Christ, « dans sa noblesse et sa douceur pensive, procède sans doute d'un de ces beaux ivoires byzantins du x^e siècle, où quelque chose de la beauté antique passa ⁴ ». Sur l'un des piliers du cloître de Saint-Trophime d'Arles, une Madone orante dans un médaillon arrive directement de Byzance. On pourrait citer bien d'autres monuments, et ce curieux chapiteau de Nevers, où est figurée une église à coupole côtelée et renflée, que l'on rencontre souvent sur les ivoires, et ces tympan d'Angoulême, d'un style incisif et nerveux, où des dragons passent à travers des feuillages d'origine orientale, etc. : ils attestent de la façon la plus précise l'influence « la plus certaine

1. Cf. Rahtgens, *Die Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln*, Dusseldorf, 1913.

2. Humann, *Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst*, Strasbourg, 1907, et surtout Mâle, ouvrage cité.

3. Mâle, *loc. cit.*, 7 et suiv.

4. A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 2, p. 628.

peut-être et dans tous les cas la plus courante et la plus facile à saisir ¹ » de l'art oriental sur l'art roman. De l'Orient syrien ou byzantin les artistes du ^{xii}^e siècle ont reçu des types et des thèmes innombrables : sans doute ils les ont plus d'une fois retouchés et transformés ; mais, derrière la plupart de leurs œuvres on sent l'influence puissante de la pensée et de l'iconographie orientales ².

L'Allemagne. — En Allemagne enfin, du ^x^e au ^{xiii}^e siècle, on constate pareillement l'influence de l'art chrétien d'Orient ³. Le mariage d'une princesse grecque, Théophano, avec le fils de l'empereur Otton le Grand (972) — sans qu'on doive au reste exagérer l'importance — ne fut point pourtant un événement sans signification. Sans parler des précieux objets d'art que la princesse byzantine apporta avec elle au moment de son mariage, et qui servirent peut-être de modèles aux artistes de l'époque, il faut remarquer la place importante que les Grecs eurent dans l'Allemagne de la fin du ^x^e siècle. Les documents attestent la présence assez fréquente de moines orientaux dans les monastères et témoignent de la faveur que l'impératrice accordait à ses compatriotes ⁴. A la cour, plusieurs de ses conseillers les plus écoutés sont des Grecs ; dans les constructions du temps, plus d'une fois on s'adresse à des architectes grecs. Il est vraisemblable que Théophano faisait venir volontiers des artistes de Byzance : en tout cas, les monuments de cette période montrent plus d'une fois leur évidente collaboration.

Les miniatures de la Renaissance ottonienne. — Elle apparaît dans les miniatures, et plus encore dans les émaux qui décorent l'évangélaire de Gotha (*Codex Aureus*), offert par Otton II et Théophano au monastère d'Echternach. Elle est sensible dans le psautier grec de Saint-Géréon de Cologne, que possède aujourd'hui

1. Brutails, *loc. cit.*, 62.

2. Mâle, *loc. cit.*, chap. II et III.

3. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890 ; Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends* (Westdeutsche Zeitschr. Suppl. VII), Trèves, 1891 ; Kraus, *Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier*, Fribourg, 1882 ; Sauerland et Haseloff, *Der Psalter Erzbischofs Egberts von Trier*, Trèves, 1901 ; Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhunderts*, Leipzig, 1901, et le compte rendu de Haseloff dans les *Götting. Gelehrte Anzeigen*, 1903, p. 877 ; Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, Munich, 1912 ; Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in der Rheinländer*, Düsseldorf, 1916.

4. Cf. Millet, *Recherches*, 600.

la Bibliothèque nationale de Vienne, et qui semble bien avoir servi à des offices du rite grec. Elle se manifeste, au moins par le caractère de l'iconographie, dans les miniatures des manuscrits qui, entre 977 et 993, furent exécutés pour l'archevêque Egbert de Trèves (Évangélaire de Trèves, Psautier de Cividale, et surtout dans d'assez nombreuses pièces d'ivoire, par exemple les deux plaques du Vatican et du South-Kensington, provenant de l'abbaye de Lorsch), qui sont des copies évidentes d'originaux byzantins ¹. L'activité artistique des écoles de Reichenau et de Trèves, où furent enluminés quelques-uns des beaux manuscrits de la fin du x^e siècle, les goûts d'art que manifestait un Bernward d'Hildesheim, établissant des ateliers dans son palais épiscopal et se faisant lui-même orfèvre et sculpteur, procèdent clairement de la connaissance que prit alors l'Allemagne de la technique, de l'iconographie et du style palestiniens. Et ce ne fut point là une influence passagère, qui disparut avec Théophano et Otton III. Sous les successeurs de ce prince, en particulier sous Henri II, dont le musée de Cluny conserve le splendide autel d'or offert à l'église de Bâle, bien des monuments portent la marque évidente de l'art chrétien d'Orient. C'est à ce moment que l'école de Ratisbonne, celle de toutes les écoles allemandes qui fut le plus pénétrée d'Orient, introduit dans l'art « un flot en quelque sorte débordant d'éléments byzantins ² ». Le *Sacramentaire* exécuté pour Henri II, que conserve la bibliothèque de Munich, témoigne « d'une étude sérieusement approfondie de l'art byzantin à son apogée ³ » ; sauf l'iconographie, qui reste occidentale, tout y est grec, les types, les plis des draperies, le coloris, la technique. Et pareillement la sculpture (reliefs du dôme de Bamberg ⁴) puise aux mêmes sources orientales dont s'inspirait l'école du Languedoc. On a vu déjà comment, dans l'architecture, on observe bien des traces d'imitation byzantine, et ce n'est point sans raison qu'Otton III pouvait écrire à Gerbert : « S'il se rencontre quelqu'un pour en aider le développement, on retrouvera chez nous comme une étincelle de l'habileté des Grecs. » (*Apud nos inveniatur Graecorum industriae aliqua scintilla.*)

1. Graeven, *Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes* (BZ., X, 1901).

2. A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 2, p. 733.

3. *Ibid.*, p. 734.

4. Vöge, *Über die Bamberger Domsculpturen* (Repert. f. Kunstwissenschaft, t. 22, 1899).

Les miniatures du XIII^e siècle. — Ces influences byzantines persistèrent bien au delà de la Renaissance ottonienne. Au XII^e siècle, l'école de Salzbourg joue le même rôle qu'avait joué l'école de Ratisbonne au XI^e siècle, et comme elle, emprunte aux modèles byzantins ses types, ses draperies, ses compositions ¹. Vers 1200, cette imitation est la règle universelle. Dans le célèbre *Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrade de Landsberg, certains thèmes, comme celui du Jugement dernier, sont traités dans le plus pur style byzantin. Par l'effet des relations croissantes avec l'Orient, par l'établissement, vers la fin du XII^e siècle, des Hohenstaufen dans l'Italie du sud, le prestige de Byzance grandit à ce point en Allemagne qu'au XIII^e siècle elle envahit tout ². « Ce qui donne à l'art allemand de cette époque son caractère propre, c'est l'imitation fidèle de l'art byzantin ³. » Il domine la peinture monumentale aussi bien que la miniature ; il règne en Westphalie (Soest), en Saxe, en Thuringe ; les psautiers du landgrave Hermann de Thuringe mort en 1217 sont les chefs-d'œuvre du style nouveau ; l'évangélaire de Goslar (milieu du XIII^e siècle) est si pénétré d'influences grecques qu'on a songé à l'attribuer à un peintre byzantin ; et les vitraux de l'église de Sainte-Élisabeth à Marbourg (vers 1190) attestent le même goût général pour tout ce qui rappelle Byzance.

Pourtant, en Allemagne et en France, comme en Italie, l'influence orientale, si puissante qu'elle fût, ne fut point absolue. Dans les écoles même où son action paraît la plus forte, d'autres traditions, d'autres courants se font jour à côté d'elle ; et surtout, bien qu'ils fissent de nombreux emprunts à l'Orient, rarement les artistes indigènes bornèrent leur rôle à de simples copies. Aussi bien certaines branches de l'art seulement ont-elles véritablement reçu de façon durable l'empreinte étrangère ; en général, les artistes d'Occident, formés à l'école des Grecs, se sont assez vite émancipés partiellement de la tutelle de leurs maîtres. « L'art d'Orient, comme on l'a dit, a plutôt contribué à éveiller chez eux la conscience de

1. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Leipzig, 1908-1913.

2. Haseloff, *Eine thüringische-sächsische Malerschule des XIII Jahrhunderts*, Strasbourg, 1897 ; Dobbert, *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar* (JPK., t. XIX, 1898) ; Goldschmidt, *Das Evangeliar im Rathaus von Goslar*, Berlin, 1910 ; Haseloff, *Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin, 1907.

3. A. Michel, *Hist. de l'art*, II, 360.

leurs qualités propres ¹. » Ils ont mis à profit ce qu'ils avaient appris des Grecs, les techniques plus habiles, les coloris plus savants, la virtuosité plus grande, pour s'essayer à leur tour à des nouveautés, dont leurs maîtres leur avaient à la fois fourni les moyens et les modèles. C'est ce qu'on entrevoit assez clairement en Allemagne et en France. On en trouve en Italie des preuves plus précises encore et plus décisives, qui marquent à la fois l'étendue et les limites de l'influence byzantine en Occident.

II

LES LIMITES DE L'INFLUENCE BYZANTINE

La peinture bénédictine. San Angelo in Formis. — Parmi les œuvres de l'art bénédictin du ^x^e siècle, les plus remarquables sont assurément les peintures murales : entre celles qui nous ont été conservées, les plus fameuses sont les fresques de l'église de San Angelo in Formis, rebâtie, au pied du mont Tifata, par l'abbé Didier. Elles ont été l'objet de longues discussions, les uns voulant y trouver la preuve que l'art bénédictin, septentrional et latin, ne dut rien aux traditions byzantines, les autres les tenant pour l'exemple typique de l'art byzantin adopté par le Mont-Cassin ². Un examen plus attentif du monument a montré récemment quelle part de vérité contiennent ces deux thèses contradictoires, et a fait voir qu'entre les fresques qui composent ce vaste ensemble décoratif, il faut distinguer plusieurs groupes bien tranchés.

Que des artistes grecs aient travaillé à San Angelo in Formis, c'est là un fait désormais incontestable. C'est un maître grec qui, dans le narthex, a peint au tympan de la porte la belle image de l'archange Michel, et, au-dessus, la Vierge-reine en orante, dans un médaillon que soutiennent deux anges (fig. 356) ; en effet, dans le champ de ces deux peintures on lit des inscriptions en *cursive grecque*, qui ne peuvent avoir été tracées que par un artiste byzantin. Les autres peintures du narthex, empruntées à la légende des ermites égyptiens, sont pareillement, pour le dessin et le coloris, de pures

1. Bayet, *Art byz.*, p. 314.

2. Kraus, *Die Wandmalereien von San Angelo in Formis bei Capua* (JPK., t. XIV, 1893) ; Dobbert, *Zur byzantinischen Frage* (JPK., t. XV, 1894) ; cf. surtout Bertaux, *loc. cit.*, p. 241-277 et Marignan, *Les fresques de San Angelo in Formis* (Moyen Age, 1910).

œuvres grecques. Dans l'abside déjà on note une légère différence : on y voit le Christ trônant, entouré des symboles des évangélistes, et au-dessous, symétriquement rangés, des archanges, des saints, et le fondateur, Didier, présentant le modèle de son église. C'est la composition des grandes décorations en mosaïque, et par le coloris



Fig. 356. — Fresques du porche de San Angelo in Formis
(Coll. Hautes-Études, C. 1481).

aussi l'artiste a cherché à rivaliser avec la mosaïque d'émail et d'or. Cependant dans ces fresques, très voisines par la date des peintures du narthex, on peut reconnaître encore la main des maîtres grecs.

Il n'en est plus de même dans les scènes, empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament, qui décorent, en un parallélisme conforme aux traditions de l'ancien art chrétien, les nefs de la basilique. « Le groupement des personnages, les attitudes et les gestes sont exactement réglés comme dans les miniatures des évangélistes byzantins ¹. » Le coloris, surtout dans les peintures de la nef centrale, rappelle la technique des beaux manuscrits enluminés à

1. Bertaux, *loc. cit.*, 258.

l'époque de Didier. Mais des qualités nouvelles apparaissent d'observation et de mouvement. Le contraste est plus frappant encore dans la grande composition du Jugement dernier qui couvre toute la paroi occidentale de l'église. Si on la compare aux représentations de la même scène qui décorent la basilique de Torcello et l'église de Reichenau, on voit que, par l'iconographie, la fresque bénédictine rappelle bien davantage le modèle germanique que le modèle byzantin. L'artiste qui, au commencement du xii^e siècle, a peint cette fresque colossale, a traduit en style byzantin un programme tout latin.

Ainsi, du chef-d'œuvre exécuté par le maître grec qui décora le narthex, on passe vite à d'autres ouvrages, où seules subsistent les formules apprises à l'école des Grecs. Pour le dessin, le modelé, le coloris, pour tout ce qui est la technique, la décoration tout entière de San Angelo in Formis s'inspire de l'art savant révélé à l'atelier du Mont-Cassin par les mosaïques de Constantinople. Mais l'ordonnance de cette décoration est toute latine : l'iconographie, en partie byzantine, est en partie occidentale aussi. On sent la rapide transformation de l'école qui, formée par les maîtres byzantins, appliqua vite à d'autres traditions les enseignements précieux qu'elle avait recueillis.

Les mêmes remarques s'appliquent aux autres peintures murales qui subsistent de l'école bénédictine. Les plus anciennes, celles par exemple qui décorent un petit oratoire au pied du Mont-Cassin, sont, comme les fresques du narthex de San Angelo, purement grecques. Celles qui décorent l'abside de la basilique de Foro Claudio (fin xi^e siècle) sont une copie évidente, exécutée par des artistes bénédictins, de quelque mosaïque byzantine, ouvrage des maîtres grecs : celles de la crypte d'Ausonia mêlent à une technique qui rappelle les miniatures bénédictines du xi^e siècle les traditions d'une iconographie occidentale ¹. Ainsi se confirme ce qui a été dit précédemment des ouvrages et du rôle de l'école bénédictine. Elle a dû infiniment, pour son éducation technique, aux maîtres étrangers appelés par Didier : et, de ce point de vue, on ne fera jamais trop large la part de l'influence byzantine dans le développement de l'art italien. Un abîme sépare les rudes fresques campaniennes du x^e siècle, antérieures à la venue des Grecs, des œuvres savantes

1. Les mêmes remarques s'appliquent aux peintures murales de la cathédrale d'Anagni. Cf. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, Rome, 1902.

qui marquent l'époque de Didier : et c'est une chose essentielle que cette complète transformation. Par les leçons et les modèles qu'ils fournirent, les cartons qu'ils donnèrent, les carnets d'esquisses et les livres à miniatures que sans doute ils apportèrent avec eux, les maîtres grecs formèrent en peu d'années des élèves, dont plusieurs semblent avoir été remarquablement doués. Mais, pour cette raison même, ces disciples aspirèrent à se libérer. Ils gardèrent ou retrouvèrent, « dans l'amas séculaire des traditions artistiques de l'Occident », bien des motifs que l'art byzantin n'avait jamais connus ¹ ; et si, pendant plus d'un siècle, l'influence byzantine se conserva dans l'école, pourtant les artistes d'Italie, par bien des côtés, s'affranchirent. « Ils mêlèrent en particulier aux imitations des figures byzantines de véritables études d'après nature : ils surent donner aux visages la douceur féminine ou l'énergie virile, aux attitudes et aux gestes l'accent de la vie ². »

Les portes de bronze italiennes ³. — La même imitation des modèles grecs, aboutissant à des ouvrages d'un art plus original et plus libre, se manifeste dans une autre série d'œuvres. On sait la faveur qu'eurent en Italie, au ^x^e siècle, les portes de bronze damasquinées d'argent qu'on fabriquait à Constantinople. Dès le début du ^{xii}^e siècle, à Venise et dans l'Italie méridionale, des artistes locaux imitèrent ces modèles et tentèrent de rivaliser avec les Grecs. A Canosa, à la porte du mausolée de Bohémond, prince d'Antioche, Roger d'Amalfi reproduisit les images gravées et damasquinées des portes byzantines (fig. 357), en y mêlant un prestigieux décor de rosaces et d'ornements sarrasins (1111) : Oderisius de Bénévent fit de même aux deux portes de la cathédrale de Troja (1119 et 1127). L'un et l'autre maître travaillaient selon la technique byzantine, où les contours, dessinés en creux, sont avivés par des fils d'argent ou soulignés au moyen d'émaux, technique de graveur et d'émailleur plutôt que de fondeur et de sculpteur. Les artistes de la seconde moitié du ^{xii}^e siècle tentèrent au contraire d'innover en substituant aux silhouettes gravées de véritables bas-reliefs en métal. C'est ce que fit Barisanus de Trani aux portes qu'il fonda pour Trani (vers 1175), pour Ravello (1179) et pour Monreale (vers 1186). C'est ce que fit Bonannus de Pise pour les portes qu'il exécuta pour le dôme de

1. Bertaux, *loc. cit.*, 273-274.

2. *Ibid.*, 273.

3. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien*, Dresde, 1860 ; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II ; Bertaux, *loc. cit.*, 409 suiv.



Fig. 357. — Portes de bronze du mausolée de Bohémond à Canosa.

Pise et pour le grand portail de Monreale (1186). Il est intéressant de voir dans quelle mesure se distinguent des œuvres byzantines ces productions d'un art vraiment italien, qui s'applique à être original.

Quoiqu'il n'ait pris pour modèle aucun ouvrage byzantin de bronze, Barisanus de Trani n'est point encore pleinement dégagé des influences orientales. Dans le riche décor qui encadre les vingt-huit compartiments de la porte de Monreale, s'intercalent entre les rinceaux des médaillons à sujets profanes, d'un style tout byzantin, centaures et sirènes, cavaliers et dragons enlacés ; et de même, dans deux des compartiments, on voit, se faisant face, un archer au costume oriental et un homme brandissant une massue. Parmi les figurines de saints qui occupent les autres compartiments, plusieurs sont des saints grecs ; et enfin les deux scènes évangéliques qui sont représentées, la Déposition de croix et la Descente du Christ aux limbes, ont conservé, avec la légende en caractères grecs, tous les détails de l'iconographie orientale. On voit clairement, en comparant la porte de Monreale à celles de Trani (fig. 358) et de Ravello, que Barisanus a exécuté ses figures au moyen d'un certain nombre de moules, dont il a plusieurs fois répété les épreuves, et qui ne sont autre chose que des copies ou des surmoulages de plaquettes d'ivoire ou d'orfèvrerie byzantines. Si le fondeur a représenté deux épisodes évangéliques seulement, c'est qu'il avait sans doute en main un diptyque représentant ces deux scènes, et de même il a pris sur des coffrets d'ivoire les sujets profanes qu'il a traités. Son œuvre donc est savante et riche, et il y a même une singulière beauté dans les mufles de lion, au relief puissant, qui remplissent deux des compartiments : mais, malgré la nouveauté de la technique, cette œuvre procède encore de Byzance, et le fondeur apulien n'a fait que recueillir l'héritage de l'art industriel de Constantinople.

Les portes de Bonannus de Pise sont tout autres. Dans les bordures, plus de rinceaux et de fleurons orientaux, mais des volutes d'acanthé d'une exécution assez pauvre ; dans les quarante-deux compartiments où sont disposés, sur un des battants de Monreale, des scènes bibliques, depuis la création de l'homme jusqu'à l'histoire de Gédéon, sur l'autre, des épisodes évangéliques, depuis l'Annonciation jusqu'à la mort de la Vierge, les figurines sont loin d'avoir la noblesse d'allures et la finesse d'exécution des figurines de Barisanus. Sans doute, dans la composition, il y a parfois des réminiscences de l'iconographie byzantine : mais la facture est rude,

le relief rond et gros, les types vulgaires. Comme la porte de la



Fig. 358. — Portes de bronze de Trani.

cathédrale de Bénévent, qui remonte à la fin du ^{xviii} siècle, et dont elle doit être rapprochée, la porte de Monreale ne procède point de l'inspiration d'où sortit l'œuvre de Barisanus. On ne peut dire quels

modèles perdus servirent à Bonannus de Pise et au fondeur de Bénévent : mais en tout cas « l'impression d'ensemble est celle d'un art plus grossier et plus vivant, plus populaire, en un mot, que l'art byzantin ¹ ».

On a montré précédemment comment, dans les mosaïques de Sicile, dans celles qui décorent les nefs de la Chapelle Palatine comme dans celles qui couvrent les immenses surfaces du dôme de Monreale, on reconnaît de même, malgré le caractère souvent tout oriental de l'iconographie, l'œuvre d'artistes indigènes, disciples des Grecs, mais infiniment moins habiles. Dans ces ouvrages inégaux, où apparaît la tendance à s'affranchir des leçons byzantines, se marque une évolution à laquelle le temps manquera pour produire tous ses fruits. Mais l'effort, qu'on retrouve tout semblable dans quelques-unes des mosaïques vénitiennes, n'en demeure pas moins singulièrement intéressant.

Persistence des influences byzantines. — Sans vouloir exagérer l'influence de Byzance sur l'Occident, on ne saurait nier pourtant que, du ^x^e au ^{xiii}^e siècle, elle fut, une fois encore, en Italie, en France, en Allemagne, la grande initiatrice, et que, cette fois encore, la « question byzantine » se résout nettement en faveur de l'Orient. Sans doute, selon les régions diverses, la portée de l'action exercée par les maîtres étrangers et la durée de leur influence ont été différentes ; sans doute d'autres traditions plus anciennes ont combattu parfois la révélation qu'ils apportaient. Il n'en demeure pas moins que l'Italie dut à l'Orient chrétien l'art savant qui a produit la magnifique floraison de la fin du ^{xi}^e et du ^{xii}^e siècle, que l'architecture romane doit à cet Orient plus qu'on ne pense, que l'art décoratif de l'Occident s'est longtemps inspiré de ses leçons. Plus d'une fois, après de brillantes renaissances où les arts indigènes semblaient s'être émancipés, le puissant courant byzantin, reprenant sa marche, s'est de nouveau victorieusement répandu sur l'Occident. On le voit dans l'Allemagne du ^{xiii}^e siècle, dans l'Italie méridionale du ^{xiv}^e². A l'époque angevine, alors que depuis cinquante ans, à Naples, l'art officiel est aux mains des maîtres toscans, à Castellamare on peint encore des saints à la manière grecque, et dans tout le sud, dans l'église de San Stefano à Soletto (1347), dans la crypte de Vaste (1376), dans l'église de Santa Maria di Cerrate près de Lecce

1. Bertaux, *loc. cit.*, 427.

2. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894.

(xiv^e siècle), des peintures murales, pour la plupart accompagnées de légendes grecques, semblent détachées des murailles d'une église de Mistra ou de l'Athos. En plein xv^e siècle encore, dans les curieuses peintures de Sainte-Catherine de Galatina (1432), c'est la tradition de l'iconographie orientale qui, dans un pays tout grec, s'impose au maître toscan qui exécuta ces fresques. De tels faits sont singulièrement significatifs ; ils attestent le rayonnement prodigieux qu'eut durant tout le moyen âge l'art byzantin. On sait l'expansion admirable qu'eut, à partir du xiv^e siècle, l'art gothique dans l'Europe chrétienne ; celle de l'art byzantin lui est en quelque manière comparable.

LIVRE IV

LA DERNIÈRE ÉVOLUTION DE L'ART BYZANTIN (DU MILIEU DU XIII^e AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE)

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE DE L'ART BYZANTIN AU XIV^e SIÈCLE

- I. L'art byzantin du xiv^e siècle. Les monuments. Les caractères de l'art. —
II. Les causes de la Renaissance. L'hypothèse occidentale. L'hypothèse syrienne. Les raisons byzantines.

I

L'ART BYZANTIN DU XIV^e SIÈCLE

Les monuments. — La prise de Constantinople par les Latins, en 1204, et le pillage qui l'accompagna, l'essai d'empire occidental qui plaça pour un demi-siècle des princes français sur le trône des basileis et les misères qui marquèrent son éphémère existence, les difficultés de tout ordre enfin où se débattit la monarchie restaurée par les Paléologues, semblaient devoir ruiner pour toujours la civilisation et l'art byzantins. En face des peuples jeunes et vigoureux qui représentent l'avenir, Latins, Bulgares, Serbes, Turcs, Byzance alors n'est plus que le passé. Entre les Vénitiens et les Génois qui l'exploitent, les Bulgares, les Serbes, les Turcs qui l'assaillent et le dépècent, entre les révolutions politiques et sociales qui l'ébranlent, les querelles religieuses qui l'agitent et le divisent, l'empire s'épuise et meurt. Plus d'armée, plus d'argent, plus d'énergie non plus ni de patriotisme. Autour de cet état diminué, appauvri, chaque jour le péril se resserre, et la catastrophe apparaît prochaine et inévitable.

Et pourtant, dans cet empire délabré, expirant, on constate un phénomène singulier et inattendu. Une renaissance littéraire s'y manifeste, qui est le prélude du grand mouvement de l'humanisme :

une renaissance artistique apparaît, dont les effets se feront sentir jusqu'au xvi^e siècle : et par là la Byzance décadente des Paléologues a accompli une œuvre créatrice, dont on commence seulement à sentir la valeur et l'importance.

Quiconque a visité Constantinople connaît les mosaïques de Kahrié-djami et a admiré les qualités éminentes, entente de la composition, recherche du mouvement et de l'expression, élégance simple et libre, coloris harmonieux et fort, qui montrent en elles l'œuvre d'un grand artiste. En dehors de la capitale, dans certaines provinces de la monarchie, aussi bien que chez les peuples, plus vivants et plus jeunes, qui grandissent sur les ruines de Byzance, une semblable floraison artistique éclate vers le même temps. La Macédoine et la Serbie sont pleines de monuments où se conservent le souvenir et la gloire des grands tsars serbes du xiv^e siècle ; et on a dit justement que c'est là « l'ensemble le plus riche peut-être que nous ait légué l'ancien art chrétien d'Orient ¹ ». A Gratchanitsa, à Nagoritchino, à Matejitch, à Stoudenitsa, ailleurs encore, les peintres qui travaillèrent pour Miloutine ou pour Douchan ont, dans l'exécution grandiose d'un programme tout byzantin, fait preuve de qualités remarquables, et tel d'entre eux, cet Eutychios par exemple qui en 1317 inscrivait son nom sur les fresques de Nagoritchino, apparaît, « par la pureté et la finesse de son style, la richesse et la hardiesse de son imagination ² », comme un véritable et grand artiste. En Bulgarie, en Roumanie, la même inspiration byzantine se retrouve, et pareillement dans les églises de la Russie occidentale, où, vers la fin du xiv^e et au commencement du xv^e siècle, se rencontrent, à Novgorod surtout, des peintures dans lesquelles Byzance semble bien avoir la part essentielle. Sur les derniers contreforts du Taygète, au-dessus de la plaine où fut Sparte, Mistra (fig. 360, 361), l'ancienne capitale des despotes grecs de Morée, garde intactes ses églises du xiv^e et du xv^e siècle, et les fresques qui les décorent montrent un art savant et raffiné, d'une élégance nerveuse, d'une grâce pittoresque, d'une couleur ardente et somptueuse, qui, à la Peribleptos, a produit « son plus pur chef-d'œuvre. » Sur la mer Ionienne, le despotat d'Arta, au fond de la mer Noire, le lointain empire de Trébizonde offrent, vers le même temps, d'autres centres d'art intéressants ; au sud de

1. Millet, *L'ancien art serbe* (dans *l'Art et les artistes*, mars 1917.)

2. Millet, *Recherches*, 643.

l'Archipel, les monuments de la Crète, insuffisamment étudiés encore, laissent entrevoir pourtant un actif mouvement d'art. Et au Mont Athos enfin (fig. 362, 363), dans les couvents de la Sainte-Montagne, de longues suites de fresques, dont les plus anciennes



Fig. 359. — Constantinople. Kahrié-djami (église de Chora).

sont du ^{xiv}^e siècle, dont beaucoup datent du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle, montrent les œuvres classiques de deux grandes écoles d'art, qu'illustrent, au Protaton de Karyès, le nom du mystérieux Manuel Pausélinos, et à Lavra, à Stavronikita, à Dionysiou, à Dochiariou, celui de Théophane de Crète et de ses émules. Ainsi, — et sans parler ici des miniatures, des orfèvreries, des étoffes, — d'un bout à l'autre de l'Orient, entre le ^{xiv}^e et le ^{xvi}^e siècle, un puissant mouvement d'art apparaît où, dans les thèmes d'une iconographie nouvelle, passe un grand souffle d'invention créatrice.

Les caractères de l'art. — Une parenté incontestable unit ces divers monuments. Des traits communs, des caractères identiques marquent ces ouvrages.

Et d'abord les circonstances historiques ont donné à cet art une orientation nouvelle. Si des églises continuent à s'élever en grand

nombre sur tous les points du monde byzantin, les artistes qui les décorent ne disposent plus en général des magnifiques ressources de l'ancien empire. La splendeur des marbres polychromes tapissant les murailles, le luxe trop coûteux des mosaïques sont remplacés — sauf à Kahrié-djami — par la fresque plus modeste. « Le travail des matières riches, les techniques difficiles ou patientes, ivoires,



Fig. 360. — Mistra. Vue générale (Coll. Hautes-Études, B. 33).

émaux, orfèvrerie¹ », sont abandonnés presque complètement. Sauf dans quelques beaux manuscrits enluminés pour des empereurs, la miniature déchue s'achemine vers la décadence. Un seul luxe subsiste, celui des étoffes somptueusement brodées, et celui des icones souvent magnifiquement encadrées et revêtues d'argent repoussé. Et parmi ces ouvrages, où de vrais artistes ont manifesté parfois un talent souple et varié, il arrive qu'on rencontre au xiii^e et au xiv^e siècle des chefs-d'œuvre.

Un caractère commun et singulièrement intéressant marque d'autre part toutes ces productions. Elles n'ont plus la grandeur

1. Millet, *Art byz.*, II, 927.

sévère du ^{xr}^e et du ^{xii}^e siècle. Un art nouveau les inspire, art vivant et sincère, plein de mouvement, d'expression, de pittoresque, curieusement épris d'observation réaliste et vraie. On sent que les artistes de ce temps ne s'endorment point dans une immobilité traditionnelle, mais qu'ils ont appris à regarder la nature et la vie. Ils aiment à représenter des paysages, à peindre des types individuels, parfois même populaires et rudes ; ils mettent dans leurs œuvres une naïveté, une fraîcheur inattendues, qui n'excluent point, au reste, d'exquises élégances et un art de la composition, une élévation de style admirables ; ils se plaisent surtout à la recherche de l'émotion, de la sentimentalité même, aux épisodes dramatiques ou pathétiques. Enfin, à une rare entente du sens décoratif, ils joignent un sentiment et une science de la couleur incomparables : leur coloris, gai, lumineux, étoffé et moelleux tout ensemble, a un charme souvent merveilleux. Et aussi bien, à ces tendances nouvelles correspond une esthétique nouvelle. On sent mieux qu'autrefois, au ^{xiv}^e siècle, ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art ; on y cherche et on y apprécie des qualités jusque-là restées inaperçues, la vie, l'expression, la beauté de la forme, l'habileté de la technique. Les littérateurs prenant plaisir à décrire les œuvres d'art : et ceci est une nouveauté assez caractéristique. Par tout cela l'art byzantin, renouvelant plus d'une fois les vieux thèmes chrétiens, s'est réveillé pour une suprême renaissance ; au moment où il semblait qu'il fût épuisé, il s'est une fois encore montré plein de vitalité, de variété aussi, et quelques-unes des productions de ce temps ont pu, sans exagération, être comparées aux meilleurs ouvrages des primitifs italiens. « Tel artiste inconnu de Mistra, on l'a justement remarqué, a atteint la force expressive de Giotto ¹. » Et de cette poussée vigoureuse, qui fleurit sur des ruines, est né comme « un troisième âge d'or de l'art byzantin ».

II

LES CAUSES DE LA RENAISSANCE

Une renaissance pourtant n'a jamais lieu sans causes. Le siècle de Justinien doit sa grandeur au puissant mouvement de l'art chrétien qui remplit le ^{iv}^e et le ^v^e siècle, aux ressources inépuisables que

1. Millet, *loc. cit.*, II, 961.

l'empereur mit à la disposition des artistes de son temps. La splendeur de l'époque macédonienne s'explique par la querelle des Ico-

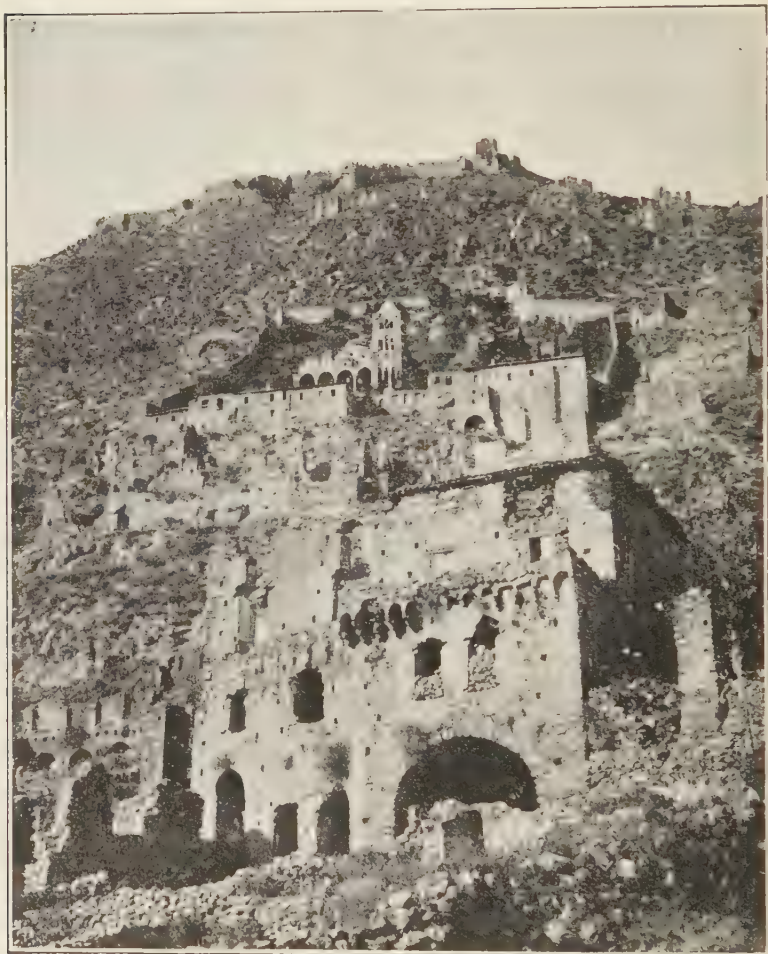


Fig. 361. — Mistra. Maisons et vue de la Pantanassa
(Coll. Hautes-Études, C. 21).

noclastes, par le retour à l'antiquité qui l'accompagna, par le réveil de l'art religieux qui en fut une autre conséquence, et aussi par la merveilleuse prospérité de l'empire au iv^e et au v^e siècle et le goût

de luxe de ses souverains. Aucun phénomène de cette sorte ne s'observe au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle. D'où peut donc venir ce renouveau inattendu de l'art ?

L'hypothèse occidentale. — Une explication s'offre d'abord à l'esprit. Quiconque considère ces ouvrages byzantins involontairement les rapproche des fresques italiennes du Trecento, des peintures de l'Arena de Padoue et de l'église d'Assise, et songe que Giotto vivait précisément au moment où apparaissent les premières œuvres et les plus remarquables de cette renaissance orientale ¹. On se souvient alors de toutes les influences occidentales qui pénétraient profondément la Constantinople des Paléologues, de tant de barons latins devenus princes en Orient à la suite de la quatrième croisade, de tant d'Italiens, Génois, Vénitiens ou Pisans, établis dans la capitale byzantine ou régnant sur les îles de l'Archipel, des mariages qui plus d'une fois unirent les Paléologues aux grandes familles d'Italie, Malatesta, Savoie, Montferrat, des voyages qui plus d'une fois conduisirent les basileis à Venise, à Florence, à Avignon, jusqu'à Paris ou à Londres. On se rappelle qu'à ce contact incessant de l'Occident la littérature populaire de Byzance dut une foule de motifs empruntés à nos romans de chevalerie et d'aventures. Et comme, dans le domaine de l'art même, les influences latines se sont fait sentir alors en Orient, comme des cathédrales gothiques et des châteaux français se sont élevés au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle pour les princes latins qui régnaient à Chypre et en Morée, comme la trace visible de l'art français se rencontre jusque dans certains monuments byzantins d'Arta, de Mistra ou de Serbie, tout naturellement on en vient à se demander s'il n'y a point eu au ^{xiv}^e siècle, après la longue influence exercée par Byzance sur les arts d'Occident, comme un choc en retour qui façonna l'art byzantin sur des modèles latins, et si en un mot les maîtres admirables qui exécutèrent les mosaïques et les fresques orientales de ce temps ne doivent pas aux enseignements artistiques reçus d'Italie le plus clair de leur talent.

On l'a affirmé. On a cru établir « ce fait décisif », que, « entre les Balkans et l'Italie, au ^{xiv}^e siècle, il y a une étroite parenté. » On a parlé de la « collaboration intime » qui aurait, au ^{xiii}^e siècle, existé entre l'Orient et l'Italie, et où l'art chrétien d'Orient aurait puisé de nouvelles forces ². Si quelque chose cependant semble

1. Cf. Richter, *Abendländische Malerei und Plastik im Orient* (Zt. f. bild. Kunst, XIII, 1878) ; Diehl, *Études byzantines*, Paris, 1905.

2. Millet, *Recherches*, 652, 684, 685-686.

aujourd'hui hors de doute, c'est bien plutôt l'action profonde, « l'influence prépondérante ¹ » qu'exerçait encore Byzance sur l'Italie du xiii^e siècle. A ce moment, on l'a vu, les peintures de



Fig. 362. — Monastère de Saint-Paul au Mont-Athos.

l'Italie méridionale sont toutes grecques, et elles le demeureront jusqu'à la fin du xiv^e siècle. A ce moment, en Toscane même, les maîtres comme Giunta de Pise, Margaritone d'Arezzo, Guido de Sienne, sont des byzantinisants. Le mosaïste de la tribune du baptistère de Florence est un élève des Grecs, comme le peintre des fresques du baptistère de Parme. Jusqu'à la fin du xiii^e siècle, l'art byzantin a incessamment transmis à l'Italie tout un trésor lentement accumulé de formes, de procédés, de conceptions du paysage,

1. C'est l'expression même de M. Millet, *Recherches*, 625.

d'arrangements des architectures, d'ordonnances des compositions, de thèmes iconographiques. Dans ce trésor, un Cimabué, un Duccio ont puisé à pleines mains ¹, et chez Giotto même, bien des traits rappellent les thèmes byzantins. Et s'il en est ainsi, si Byzance a exercé sur la peinture italienne cette action toute-puissante, est-il croyable qu'elle ait dû beaucoup à l'Italie pour l'élaboration de l'art si original, si personnel et si vivant qui marquait, à ce moment même, les débuts de sa dernière renaissance ?

Assurément on peut admettre que tel geste tendre, telle attitude émue qui se rencontrent chez les peintres byzantins du ^{xiv}^e siècle peuvent venir de quelque modèle italien, et particulièrement siennois ². Aïnalof a montré, par quelques exemples assez probants, comment, dans la peinture byzantine du ^{xiv}^e siècle, des influences occidentales, romanes ou gothiques, pisanes, siennoises ou vénitiennes se greffent sur la vieille tradition orientale et lui donnent un caractère plus dramatique et plus vivant ³. Mais outre que ces motifs sont relativement peu nombreux — moins nombreux assurément que ne le pense Aïnalof — on observera qu'ils ont été d'ordinaire transformés par les maîtres byzantins, de façon à garder à leurs compositions une apparence purement grecque ⁴. Assurément il n'est point impossible que des artistes crétois soient venus travailler dans les ateliers vénitiens, encore qu'on ait, semble-t-il, tiré de ce fait des conséquences un peu exagérées. Assurément, il est incontestable que, par la Dalmatie, des influences italiennes ont pénétré en Serbie et agi sur l'architecture de certaines églises serbes. Et il est certain enfin que, plus tard, au ^{xv}^e, au ^{xvi}^e siècle, l'influence de l'art occidental s'est fait plus d'une fois sentir dans la peinture grecque : on a pu, dans les fresques de l'Athos comme dans celles de Novgorod, noter bien des emprunts faits à l'Italie ⁵. Mais, ceci dit, on peut poser en fait que la renaissance byzantine du commencement du ^{xiv}^e siècle, parallèle au mouvement de l'art toscan, lui doit assez peu de chose. Cavallini, Duccio, Giotto n'ont presque rien appris aux Byzantins ; aux peintres de Mistra Sienne

1. Cf. Millet, *loc. cit.*, 445, 476.

2. *Ibid.*, 690.

3. Aïnalof, *La peinture byzantine au XIV^e siècle russe*, Pétersbourg, 1917, p. 150 et suiv.

4. Millet, *loc. cit.*, 626. Cf. Aïnalof, 70-71, qui reconnaît que ces influences étrangères ont été vite absorbées dans le milieu vivant et fort de la tradition byzantine.

5. Richter, *loc. cit.* ; cf. Aïnalof, *loc. cit.*, 124 et suiv.

n'a rien révélé ¹. La comparaison des œuvres italiennes et byzantines qui traitent le même thème montre en général deux mondes distincts, deux races différentes, deux manières opposées d'interpréter une tradition commune. Les mosaïques de Kahrié-djami ou les fresques de Mistra n'ont point besoin, pour s'expliquer, qu'on leur trouve en Occident des modèles. Il faut chercher ailleurs les causes de la dernière évolution de l'art byzantin.

L'hypothèse syrienne. — On a proposé récemment une autre conjecture ².

En étudiant les monuments byzantins du xiv^e siècle, on a été frappé des ressemblances qu'offrent entre eux certains cycles de compositions, par exemple les représentations de la vie de la Vierge qu'on rencontre dans les mosaïques de Kahrié-djami, dans les peintures murales de Stoudenitsa et de Vatopédi ; et de l'analogie remarquable que présentent ces trois ensembles, exécutés tous trois presque à la même date, on a conclu qu'ils reproduisaient vraisemblablement un modèle commun, et plus ancien. On a vu précédemment qu'en effet, dès le xi^e siècle, à Kief, à Daphni, et dans plusieurs manuscrits illustrés, le cycle des représentations de la légende de la Vierge apparaît pleinement constitué ; mais on a prétendu lui attribuer une origine plus reculée encore. Le plus récent éditeur des mosaïques de Kahrié-djami suppose qu'elles ne sont autre chose que des copies de fresques du ix^e siècle, exécutées dans le monastère au temps de l'abbé Michel le Syncelle ; et comme ce personnage était syrien d'origine, on incline à attribuer à la Syrie la création du prototype lointain d'où procèdent ces compositions. Semblablement, dans son étude sur le psautier serbe de Munich, qui date du xv^e siècle, Strzygowski a tenté d'établir que ce manuscrit n'est qu'une copie d'un original syrien du vi^e ou vii^e siècle, et, généralisant la thèse, il a posé en fait que plusieurs des grands cycles de fresques et de mosaïques que produisit le xiv^e siècle doivent être rattachés avec certitude « à la sphère de l'art syrien primitif ³ ».

1. Millet, *loc. cit.*, 684, 478.

2. Schmidt, *Kahrié-djami* (IIR., XI, 1906) ; Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* (DAW., LII, 1906). Cf. Bréhier, *Orient ou Byzance* (RA., 1906, II).

3. Strzygowski, *loc. cit.*, 135. Je tiens à noter toutefois cette remarque ultérieure de Strzygowski (BZ., t. XX, 278), qu'il n'a jamais eu l'idée d'attribuer une telle origine aux grands cycles de fresques grecques.

Plus récemment, dans ses *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, M. Millet a soutenu une doctrine assez analogue. Pour « renouveler les formules usées de la tradition byzantine », pour vivifier un art progressivement appauvri au cours des siècles, les peintres du xiv^e siècle revinrent à ces anciennes miniatures, à ces vieux manuscrits oubliés, où l'art chrétien des premiers siècles avait montré tant de richesse et d'invention. En étudiant, en imitant ces chefs-d'œuvre du passé, ils retremperèrent leurs forces, ils retrouvèrent « la jeunesse et l'éclat du premier âge byzantin », et ce fut « le principe d'une sorte de Renaissance ¹ ». Entre les monuments de ce lointain passé, les uns s'attachèrent davantage à ceux qui représentaient la tradition hellénistique, les autres à ceux qui procédaient de la tradition orientale. Le mosaïste de Kahrié-djami copia quelque évangélaire illustré selon la tradition de Constantinople ² ; le peintre de la Métropole de Mistra interpréta un modèle antérieur au xi^e siècle, et même au ix^e ³ ; les peintres serbes cherchèrent dans les églises ou les bibliothèques de la capitale les chefs-d'œuvre anciens dont l'imitation devait vivifier leur art.

Assurément, entre la théorie de M. Millet et celle de Schmidt et de Strzygowski, il y a cette différence qu'à côté des modèles syriens, place est faite à ceux que fournit la tradition byzantine. Mais la conclusion qui s'en dégage semble à peu près identique : si les artistes du xiv^e siècle n'ont fait qu'interpréter les œuvres du passé, il n'y a eu vraiment alors aucune renaissance de l'art byzantin. Les qualités que nous constatons dans les œuvres de ce temps tiennent uniquement à ce que de bons copistes ont exactement reproduit de bons modèles anciens. Toute originalité disparaît donc, toute invention créatrice s'anéantit. Et comme, ainsi qu'on l'a vu déjà, c'est par cette même théorie du prototype qu'on s'est efforcé d'expliquer la renaissance du xi^e siècle, on voit la conclusion dernière où aboutit ce que Kondakof appelle sévèrement « ce jeu archéologique ⁴ ». Pendant mille ans l'art byzantin n'a fait que se répéter, et toute son histoire se réduit, en somme, à copier éternellement des originaux, d'ailleurs inconnus.

On a montré de divers côtés tout ce que ces hypothèses ont de forcé et d'arbitraire, et tout ce qu'au surplus elles enferment

1. Millet, *loc. cit.*, 688, 651.

2. *Ibid.*, 651.

3. *Ibid.*, 689.

4. Kondakof, *Macédoine*, 280.

d'inexactitudes ¹. Sans doute, il n'est point contestable que la Syrie a joué un grand rôle dans la formation de l'art chrétien, que les apocryphes relatifs à la légende de la Vierge semblent y avoir de bonne heure trouvé une grande faveur, et que c'est dans cette région que se constitua l'iconographie de ces compositions. Sans doute, il est possible que, même au XIV^e et au XV^e siècle, on ait copié parfois



Fig. 363. — Cour du monastère de Chilandari à l'Athos.

directement des modèles très anciens. Mais cette hypothèse, même admise — et elle demeure indémontrée — ne suffit pas à tout expliquer. Que l'on diminue tant qu'on voudra la part de l'invention, de la création, il reste toujours l'exécution, qui est l'œuvre propre des artistes du XIV^e siècle : quel que soit le modèle qu'on imite, il y a la façon de l'imiter. Il faut, quoi qu'on en ait, rendre compte de ces qualités remarquables de couleur et d'élégance, qui

1. Diehl, *L'illustration du psautier dans l'art byzantin* (Journ. des Savants, 1907) ; Millet, *Byzance et non l'Orient* (RA., 1908, I) ; Kondakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909, p. 275 suiv., dont une traduction allemande se trouve dans *l'Archiv für slavische Philologie*, t. XXXI, 1910, p. 466 ; Diehl, *La dernière renaissance de l'art byzantin* (Journ. des Savants, août 1917).

donnent aux productions du ^{xiv}^e siècle un aspect tout différent des œuvres plus anciennes, et on ne saurait oublier qu'un artiste de talent, même s'il copie un ancien modèle, le transforme inévitablement au goût de son temps et qu'en traitant les thèmes éternels de l'iconographie chrétienne, forcément, par le style, il arrive à les renouveler. Mais il y a plus. Si imparfaitement que nous connaissions encore l'art byzantin du ^{xiv}^e siècle, pourtant nous entrevoyons que ce fut une époque singulièrement féconde. « La restauration de l'empire par les Paléologues, l'expansion de la puissance serbe sous Miloutine et Douchan, en même temps les progrès de la science et de l'humanisme, l'activité de l'Église suscitérent un art plus libre et plus pittoresque qu'autrefois, une iconographie plus complexe ¹. » A côté des thèmes anciens, des motifs hellénistiques en particulier qui reviennent en faveur, il y a toute une série de compositions qui se rencontrent pour la première fois dans les fresques et les icônes de ce temps, création originale d'une iconographie très riche, où se mêlent bien des éléments divers. Ce n'est point à des prototypes hypothétiques, mais au milieu où ces œuvres sont nées, au courant d'idées que répandent les théologiens de l'époque, que les monuments du ^{xiv}^e siècle doivent une bonne part des traits nouveaux qui les distinguent. Qu'on y trouve par ailleurs des motifs familiers aux monuments syriens, cela est possible, mais cela n'importe guère. Personne ne conteste plus aujourd'hui que l'art byzantin ait été de bonne heure profondément pénétré d'éléments orientaux. Mais il n'est point nécessaire que ces motifs syriens, qui se retrouvent en Serbie ou en Grèce au ^{xiv}^e ou au ^{xv}^e siècle, soient venus directement de Syrie : ils y ont pu pénétrer par un intermédiaire, et cet intermédiaire est Byzance.

L'historien aura toujours, en effet, quelque peine à comprendre que les artistes du ^{xiv}^e siècle aient cherché leurs modèles « dans de petites localités, dans d'obscurs monastères, en Grèce et surtout en Orient ² », et que la capitale byzantine, dont le moyen âge tout entier a admiré la richesse et la splendeur, que la grande cité où l'Orient comme l'Occident allaient chercher les ouvrages d'art que produisaient ses industries de luxe, que la ville qui fournissait des artistes aux princes russes de Kief comme aux tsars de Serbie, aux doges de Venise comme aux rois normands de Sicile ou aux abbés

1. Millet, *Byzance et non l'Orient*, 172.

2. Millet, *Recherches*, 689.

du Mont-Cassin, ait brusquement perdu au xiv^e siècle toute influence sur le développement de l'art, et laissé ce rôle à des couvents obscurs, — dont nous ignorons tout — gardiens prétendus d'une tradition séculaire. Que, dans l'iconographie et dans l'art du xiv^e siècle, la tradition orientale, palestinienne ou syrienne, ait marqué souvent sa trace, nul ne le conteste : mais depuis longtemps, cette tradition était entrée dans l'art byzantin : de telle manière que, malgré tout, c'est Constantinople, au xiv^e siècle comme aux siècles précédents, qui apparaît toujours comme la grande initiatrice.

On a cherché d'autres explications de la renaissance de la peinture byzantine au xiv^e siècle, M. Th. Schmidt ¹ a pensé que ce que l'on appelle ainsi — et qui ne lui semble « ni meilleur, ni pire que le reste de l'art byzantin », — doit son apparente nouveauté au mélange de deux traditions, de deux techniques, à la combinaison de la perspective inverse, qui est d'origine orientale, et de la perspective directe, qui est d'origine hellénistique. Il n'y aurait donc eu au xiv^e siècle nulle floraison nouvelle de l'art, mais simple confusion de deux genres, et « les mosaïstes de Kahrié-djami ne seraient pas autre chose que de mauvais disciples des grands peintres du ix^e-x^e siècle, en même temps que des continuateurs infidèles de la tradition ecclésiastique orientale. » L'hypothèse peut sembler ingénieuse ; elle apparaîtra surtout plus affirmée que démontrée. Qu'il y ait eu dans l'art byzantin deux courants très différents, l'ecclésiastique et le profane, tout le monde l'accorde : on voit moins bien, dans les monuments qui nous sont parvenus, comment les artistes de l'époque des Paléologues mélangèrent inconsciemment ces éléments hétérogènes, et la combinaison de deux procédés techniques, si exactement observée qu'elle soit, ne semble pas suffisante pour expliquer le style, dont M. Schmidt remarque justement qu'il a, en histoire de l'art, autant d'importance au moins que l'iconographie.

M. Bréhier, qui a critiqué avec raison la théorie de Schmidt ², constate également dans l'art byzantin l'existence de deux courants distincts. A l'art officiel et aristocratique, plus froid, plus abstrait,

1. Th. Schmidt, *La « renaissance » de la peinture au XIV^e siècle* (RA., 1912, II, 127-142).

2. Bréhier, *Une nouvelle théorie de l'histoire de l'art byzantin* (Journ. des Savants, janv. et mars 1914). Cf. *L'art byzantin*, 15-18, 23-24, 159-160, qui corrige un peu ce que l'article cité a de trop absolu.

il oppose l'art monastique et populaire, plus réaliste, plus vivant, plus libre, plus épris de pittoresque et d'émotion dramatique. Il estime qu'un jour vint où cet art populaire, répondant mieux à l'idéal nouveau de la piété byzantine, se substitua dans les églises à l'art aristocratique. « Le développement artistique du ^{xiv}^e siècle n'est que le résultat de cette évolution. » Peut-être trouvera-t-on que M. Bréhier fait à cet art populaire d'origine orientale une place trop exclusive et qu'il fait trop bon marché, dans l'art du ^{xiv}^e siècle, de l'influence incontestable de la tradition hellénistique. Mais ce qu'il faut retenir, — car cela me semble la vérité — c'est que, au jugement de M. Bréhier, les artistes byzantins du ^{xiv}^e siècle ont fait assurément une œuvre puissante et originale, qu'on ne saurait, en bonne justice, considérer comme une décadence.

Les raisons byzantines. — Ainsi, tout le monde s'accorde à trouver dans l'art du ^{xiv}^e siècle un mélange de deux traditions différentes, l'une hellénistique, l'autre orientale : et peut-être n'est-ce pas là une bien grande nouveauté, ni très caractéristique, si l'on se souvient qu'à toutes les époques de l'histoire de l'art byzantin on constate l'existence et l'influence de ces deux courants opposés. Ce qui importe davantage peut-être, c'est de déterminer en quel lieu, dans quelles conditions, de quelle façon ce mélange s'est accompli, et ce qu'il y a en lui d'originalité et de création. L'Italie semble devoir être mise presque hors de cause ; l'influence de la tradition syrienne, fournissant d'anciens modèles docilement reproduits, ne doit être acceptée qu'avec les réserves précédemment indiquées. Où doit-on alors chercher la solution, pour expliquer un fait incontestable ?

Il ne faut point oublier tout d'abord que Constantinople, au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle, demeurerait toujours un centre de haute culture intellectuelle. Ses écoles étaient florissantes. Les étudiants y accouraient de tous les points du monde hellénique, et de l'étranger même. Les maîtres y étaient des hommes éminents, philosophes qui commentaient Aristote et Platon, philologues et grammairiens qui, par leurs travaux sur la langue et les textes classiques, apparaissent comme les dignes précurseurs des grands humanistes de la Renaissance. Des théologiens illustres entretenaient en même temps dans l'Église un actif et puissant mouvement d'idées. Mais la Constantinople des Paléologues n'était pas seulement une cité de savants et d'érudits : elle a été capable de création, elle a produit des écrivains d'un talent original et personnel, historiens et humoristes, pamphlé-

taires et poètes, et des savants, astronomes, médecins, naturalistes, dont un bon juge a pu dire « qu'ils n'ont pas rendu aux sciences de la nature moins de services que Roger Bacon en Occident ¹ ». Et aussi bien l'empire tout entier concourt à cette suprême renaissance, prélude de l'humanisme et du grand mouvement intellectuel du xv^e siècle. « A la veille de succomber tout entière, comme on l'a dit, l'Hellade tout entière rassemblait ses énergies intellectuelles pour jeter un dernier éclat ². »

Il y a autre chose. A ce moment même où Constantinople agonise, commence à s'éveiller, par un singulier contraste, un sentiment très vif du patriotisme hellénique. Dans cette Byzance mourante, on voit brusquement reparaître les grands noms des Périclès, des Thémistocle, des Épaminondas, et se raviver le souvenir de ce que ces glorieux ancêtres firent jadis « pour la chose publique, pour la patrie ». A la veille de la ruine, l'hellénisme reprend conscience de lui-même, de son rôle, de sa grandeur : et si vaines que puissent sembler ces aspirations, ici aussi, obscurément, se prépare l'avenir.

Est-il croyable que, dans un tel milieu, l'art seul soit resté immobile ? Que son activité ait été considérable, la masse des constructions qui datent de ce temps, la multitude des fresques qui subsistent de cette époque suffisent à l'attester. Mais cet art a pris forcément une forme nouvelle. D'une part, la tradition antique, toujours vivante — et plus que jamais peut-être dans les écoles du xiv^e siècle — réveillait le goût des motifs hellénistiques, des compositions pittoresques. Les descriptions de Manuel Philès au commencement du xiv^e siècle, les *ἐκφράσεις* imitées de Philostrate, montrent les œuvres hellénistiques conservées et appréciées à Byzance ³ : les artistes du temps y ont naturellement repris le contact avec la tradition classique. D'autre part, le grand mouvement de mysticisme qui entraînait les âmes, la piété plus ardente qui les animait réclamaient de l'art religieux des représentations plus vivantes, plus émouvantes. De là devait naître forcément un art plus dramatique, plus pathétique, de là aussi une iconographie nouvelle, plus complexe et plus riche : et s'il est malaisé de distin-

1. Krumbacher, *Gesch. d. byz. Literatur*, 429.

2. Lavisce et Rambaud, *Hist. générale*, III, 819.

3. Sternbach, *Beiträge zur Kunstgeschichte* (Jahreshefte d. öst. Archæol. Instituts, V, 1902) ; Munoz, *Alcuni fonti letterarie per la storia dell' arte bizantina* (NBAC., X, 1904). Cf. Krumbacher, *loc. cit.*, 777.

guer les éléments divers qui la composent (il n'est point impossible qu'en Serbie elle doive quelque chose à l'Occident ¹), on ne saurait nier le caractère original du mouvement dont elle sortit. Enfin il ne faut point perdre de vue que cet art avait derrière lui, pour le guider et l'inspirer, une longue tradition et des modèles excellents. Dès le xi^e siècle, on l'a vu, l'art byzantin s'engageait dans des voies nouvelles, goût du pittoresque, amour du réalisme, recherche de l'expression, science du coloris ; dès le xii^e siècle, la décoration des églises reprenait ce caractère didactique et pittoresque qu'elle avait eu jadis et qu'elle ne perdra plus ; dès le xiii^e siècle également, on constatait, parallèlement à l'art monumental, un large développement de la miniature narrative. La renaissance du xiv^e siècle ne fera que développer tous ces germes avec une magnifique ampleur ; entre elle et le passé il n'y a aucune solution de continuité. Pour qui regarde attentivement les choses, le grand mouvement d'art du xiv^e siècle n'est point un phénomène soudain et inattendu : il est né de l'évolution naturelle de l'art dans un milieu singulièrement actif et vivace ; et si des influences étrangères ont pu aider partiellement à sa brillante floraison, pourtant il a tiré de lui-même, des racines profondes par où il plongeait dans le passé, ses fortes et originales qualités.

1. Kondakof, *Macédoine*, 285.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE DU MILIEU DU XIII^e AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE

I. Les monuments. Caractères généraux. Salonique. Athos. Mistra. Macédoine. Serbie. Bulgarie. Roumanie. — II. Les formes de la construction. Les plans. L'église à croix grecque. La basilique à coupole. Le type athonite. Portiques. Coupoles. Les influences étrangères. — III. La décoration. Les matériaux de la construction. La décoration extérieure des édifices. La décoration intérieure des édifices. L'ornement sculpté.

I

LES MONUMENTS

Caractères généraux. — Au vi^e siècle, l'architecture byzantine avait connu une floraison admirable, une extraordinaire variété de types et de plans. Entre le vi^e siècle et la fin du xii^e, cette architecture continua à se développer par une progressive et intéressante évolution, sans d'ailleurs qu'aucune idée particulièrement neuve ait marqué cette brillante période. Entre le milieu du xiii^e et le milieu du xvi^e siècle, bien que les constructeurs byzantins aient obtenu plus d'une fois des effets nouveaux, « par une interprétation personnelle, parfois hardie et subtile, des formes traditionnelles ¹ », les dispositions vraiment originales sont, au total, plus rares encore. Comme le remarque justement Choisy, entre une église du xi^e siècle et une église actuelle de l'Athos, « il faut toute l'attention de l'archéologue pour discerner des nuances ² ». Il en existe pourtant. Tandis qu'aux époques précédentes Constantinople, par les grandes églises qui s'y édifiaient, proposait en quelque sorte aux provinces des modèles fidèlement imités, maintenant au contraire chaque région a sa tradition particulière, qu'elle élabore selon son génie propre, et qui correspond à des différences de procédés et à une différence de style. En face de la capitale, qui ne produit plus guère d'œuvres importantes, naissent des écoles locales. « Une église de l'Attique, dit encore Choisy, se distinguera toujours

1. Millet, *Art byz.*, II, 930.

2. Choisy, 165.

d'une église contemporaine appartenant à l'école monastique de l'Athos¹. » Une église de Serbie ou de Moldavie se distinguera toujours d'une église construite par des maîtres byzantins.

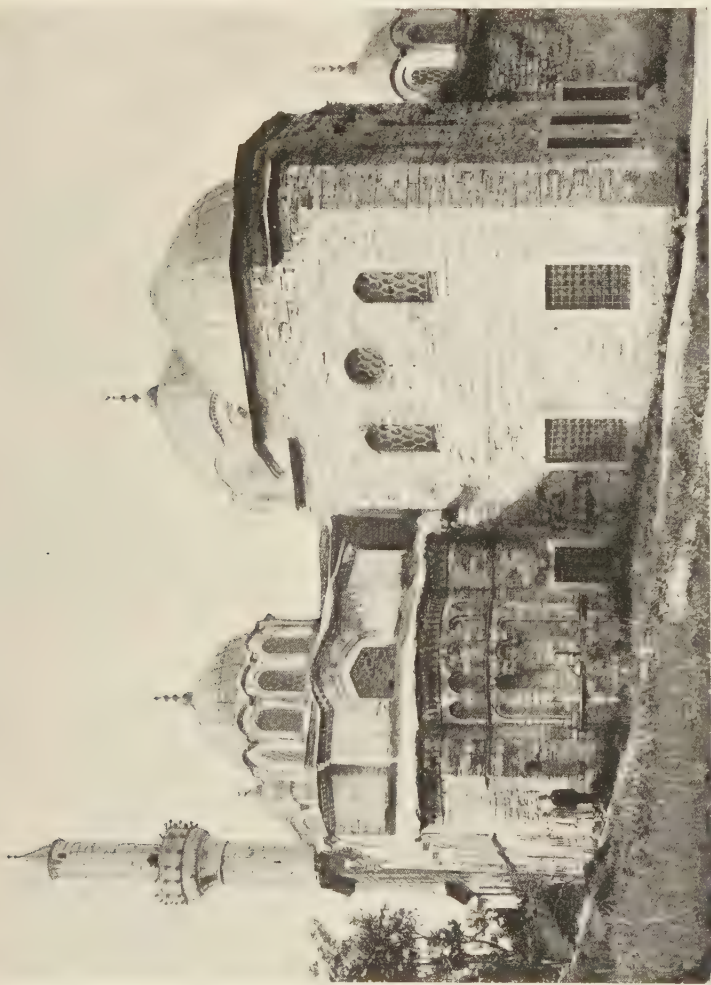


Fig. 364. — Constantinople, Fethiye-djami.

Salonique. Athos. Mistra. — C'est pour cela qu'il importe de classer d'abord par régions les monuments principaux, pour la plu-

1. Choisy, 165. Cf. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916.

part datés avec précision, qui nous restent de ce temps. Si Constantinople ne semble guère avoir produit que les deux églises accolées qui forment aujourd'hui la mosquée de Fetijé-djami ¹ (fig. 364, (fin xiii^e et commencement xiv^e siècle), Salonique au contraire, avec l'église des Saints-Apôtres (fin du xiii^e siècle, achevée 1312-1315, (fig. 374, 385) et celle, de style tout semblable, qui est devenue la mosquée de Yakoub-pacha, donne à l'art byzantin une impulsion vigoureuse ². A l'Athos, le groupe des églises monastiques, qui commence au début du xi^e siècle avec Lavra, Iviron et Vatopédi, se continue à la fin du xii^e siècle et au xiii^e par Chilandari (fig. 363, au xiv^e par le Pantocrator (1363) et Esphigmenou, au xv^e par Saint-Paul (1447), au xvi^e par Koutloumoussi (1540), Stavronikita (1542, Xénophon (1545), Caracallou (1548), Dionysiou (1547), Dochiariou (1567), Zographou (1502, etc. ³. A Arta, la belle église de la Vierge consolatrice (Parigoritissa) date de la fin du xiii^e siècle (fig. 378, 382), celles de Saint-Basile (fig. 386) et de Sainte-Théodora semblent du xiv^e ⁴. En Thessalie, à côté de l'église de Kalabaka (xiv^e siècle) et de celle du monastère Μεγάλων Ηβλῶν à Trikkala (xiv^e siècle, les églises des monastères des Météores appartiennent au milieu du xvi^e siècle (fig. 379) (Transfiguration, 1545-1552 ; Barlaam, 1548). Athènes a les Saints-Apôtres. En Laconie, à côté des églises de Geraki, Mistra, capitale des despotes grecs de Morée, conserve sept églises de la période byzantine, la Métropole consacrée à saint Démétrius (1310), remaniée au xv^e siècle, l'église des Saints-Théodores du Brontochion (avant 1296), l'église de la Panagia du Brontochion (Aphentiko), qui date du commencement du xiv^e siècle (fig. 384), et la Peribleptos, (fig. 383) qui semble du même temps,

1. Outre les ouvrages, plusieurs fois indiqués, de Kondakof, de Gurlitt, d'Ebersolt et Thiers sur Constantinople, cf. Lioukis, *Fetijé-djami* (Travaux du 6^e congrès archéologique à Odessa, Odessa, 1887, et Ebersolt, *Étude sur la topographie et les monuments de Constantinople* (RA., 1909, II).

2. Milioukof, *Antiquités chrétiennes de la Macédoine occidentale* (russe) (IIR., IV, 1899) ; Kondakof, *Macédoine* (russe), Pétersbourg, 1909 et surtout Diehl, Le Tourneau et Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918.

3. Porphyre Ouspenskij, *Histoire de l'Athos* (russe), Kief, 1877 ; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos* (russe), Pétersbourg, 1902 ; Millet, Pargoire et Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont-Athos*, Paris, 1904 ; Millet, *Recherches au Mont-Athos* (BCH., 1905).

4. Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902 ; Couchaud, *Choix d'églises byzantines*, Paris, 1842.

puis Sainte-Sophie (milieu du ^{xiv}^e siècle), l'Evangelistria (fin ^{xiv}^e siècle) et celle enfin de la Pantanassa (fig. 380) (1^{re} moitié ^{xv}^e siècle) ¹.

Macédoine. — A l'autre extrémité du monde byzantin, Trébizonde garde plusieurs monuments importants du ^{xiii}^e siècle, en par-



Fig. 365. — L'église de Nemanya à Stoudenitsa (d'après Millet).

ticulier les grandes églises de la Chrysoképhalos, de Saint-Eugène et de Sainte-Sophie ² (fig. 375). Mais la Macédoine surtout est pleine d'édifices religieux ³. Les plus anciens datent de l'époque où Byzance dominait encore dans ces régions. Telles sont les églises de Melnic ⁴ (Trinité, 1287 ; Pantanassa, 1289), celles de Saint-

1. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (album de 152 planches), Paris, 1910. Le texte paraîtra ultérieurement. En attendant, cf. Millet, *Rapport sur une mission à Mistra* (BCH., 1895), *Chronique de Grèce* (Bull. critique, déc. 1895) et *L'école grecque dans l'architecture byzantine* : Magne, *Mistra* (Gaz. des Beaux-Arts, 1897, I) ; les rapports d'Adamantiou sur les travaux de restauration exécutés récemment à Mistra (Πρακτικά de la Société archéologique d'Athènes de 1906, 1907, 1908) ; Struck, *Mistra, eine mittelalterliche Ruinenstadt*, Vienne, 1910.

2. Millet, *Les monastères et les églises de Trébizonde* (BCH., 1895).

3. Milioukof, *loc. cit.* ; Kondakof, *Macédoine*.

4. Perdrizet, *Melnic et Rossno* (BCH., 1907).

Clément (1296) et de Sainte-So-phie (1317, à Ochrida¹) ; celle d'Haghios Christos à Verria (1315), celle de Saint-Pierre dans une des îles du lac de Prespa (commencement xiv^e siècle, d'autres encore. La



Fig. 366. — Eglise de Detehant (d'après Millet)

plupart cependant des constructions de cette région sont l'œuvre des grands tsars serbes qui, vers la fin du xiii^e siècle et dans la pre-

1. Kondakof, *Macédoine*, Protitch, *L'architecture religieuse bulgare*, Sofia, 1924.

mière moitié du ^{xiv}^e étendirent leur domination sur toute cette partie du territoire byzantin. Miloutine (1282-1321) bâtit Grat-



Fig. 367. — Nagoritchino. Eglise. Façade occidentale (d'après Millet).

chanitsa près de Skoplje (achevée en 1321) (fig. 372), Nagoritchino près de Koumanovo (1312-1318) (fig. 367), le monastère de Tchoutcher (1309-1316), celui de Treskavets près de Prilep, et

dans la Serbie propre, l'église du Kral à Stoudenitsa 1314 et Saint-Etienne de Banjska (1312-1316) près de Mitrovitsa ⁴,

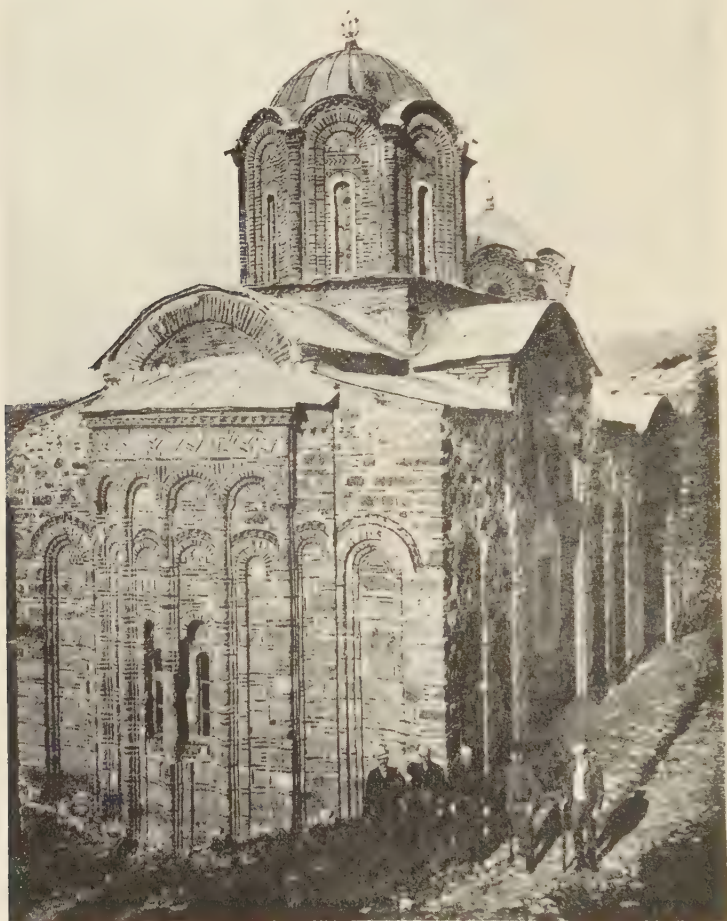


Fig. 368. — Lesnovo. Église (d'après Millet).

Ourosch III commence, entre Ipek et Prizren, la belle église de

1. Pokrychkin, *Architecture des églises orthodoxes dans le royaume actuel de Serbie russe*, Pétersbourg, 1906 ; Bals, *Une visite à quelques églises de Serbie*, Bucarest, 1911, et surtout Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris, 1919.

Detchani (1327) (fig. 366) qu'Étienne Douchan achèvera (1348). Ce dernier prince enfin (1331-1355), édifie à Prizren l'église de Saint-Michel, détruite en 1615, et qui, au témoignage d'un chroniqueur, « surpassait par la beauté et par l'art l'église de Detchani. » Il bâtit

Matejitch près de Koumanovo, il achève la Trinité de Skoplje (aujourd'hui détruite)

Autour de lui, à son exemple, les grands seigneurs serbes multiplient les fondations pieuses. Stip s'élève en 1332, Ljouboten en 1337; en 1341, le grand voïvode et despote Jean Oliver bâtit l'église de Lesnovo (fig. 368); dans une île du lac de Prespa, le César Jean Novak fait construire une église de la Vierge (1345 et 1369); à Ochrida, le grand joupain André Grapa fait décorer l'église de Saint-Clément (1348). L'activité



Fig. 369. — Église de Ravanitsa
(d'après Pokrychkin).

ne s'arrête pas après la mort de Douchan. Au sud de Skoplje, le Kral Voukasin (1366-1371) commence le monastère de Marko, que son fils achèvera. Ce dernier bâtit à Prilep l'église de Saint-Démétrius et celle du Saint Archange. D'autres grands seigneurs élèvent, sur les lacs de Prespa et d'Ochrida, l'église de Zaoum (1361), fondation du César Gourgouras, et celle de Mali Grad (1369); à Emporia, près de Korytsa, un autre fait bâtir l'église de l'Assomption (1391).

Dans tous ces édifices de la Serbie byzantine, apparaît toute puissante, dans les plans comme dans le décor monumental, l'influence de Constantinople. Et cela se conçoit sans peine. Les

tsars serbes du xiv^e siècle, non seulement par les conquêtes qu'ils firent en territoire grec, mais de bien d'autres façons encore, se trouvaient en contact perpétuel et en rapports étroits avec le monde byzantin. Miloutine était le gendre d'Andronic II Paléologue ; un autre prince serbe de la fin du xiv^e siècle était le beau-frère de Jean V Paléologue et du despote Théodore I de Morée. Les souverains serbes fondaient des couvents et des hôpitaux à Constantinople, à Salonique, en Thessalie, où ils bâtissaient à la fin du xiv^e siècle les premiers monastères des Météores, et jusqu'à Jérusalem. Ils entretenaient d'autre part des relations fréquentes avec l'Athos. Sans parler d'Étienne Nemanya qui, à la fin du xiii^e siècle, fondait à la Sainte-Montagne le monastère de Chilandari et se retirait, après son abdication, à Vatopédi, le tsar Miloutine, à la fin du xiii^e siècle, restaura avec sollicitude le couvent serbe (1293). Douchan en 1349 rebâtit Saint-Pantéléimon ; un de ses successeurs du xiv^e siècle restaura Simopétra (1364) ; un autre dota Saint-Paul, dont Georges Brankovitch en 1447 reconstruisit le catholikon ¹. Il n'est donc point surprenant que les architectes de Miloutine et de Douchan aient regardé vers les grands centres d'art qu'étaient Constantinople et Salonique pour y chercher des modèles, que les tsars serbes aient plus d'une fois appelé de la capitale byzantine les peintres qui décoreraient leurs églises. L'architecture serbe a dû aussi plus d'une inspiration à l'art de la Sainte-Montagne. Non qu'il faille croire, avec Strzygowski ² que l'art serbe procède exclusivement de l'art athonite. Dans l'art byzantin du xiv^e siècle et du xv^e siècle, l'Athos ne représente point quelque chose de distinct et de particulier : il nous présente un des aspects de cet art, comme l'art serbe nous en montre un autre ; et si tous deux offrent tant de ressemblances, c'est uniquement que tous deux dérivent d'une même source, Byzance.

Serbie. — Aussi bien le rayonnement byzantin parvient-il jusque dans la Serbie propre ³. Assurément les constructions qui appartiennent à ce qu'on a appelé l'école de Rascie, les édifices que bâtirent les premiers Nemanyides à Stoudenitsa (1190) (fig. 365),

1. Cf. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 114 et suiv.

2. *Ibid.*, 88-89, 133-135.

3. Kanitz, *Serbiens byzant. Monumente*, Vienne, 1862 ; Valtrovits, 'Ο Ηρόδοτος, *Mitteilungen über neue Forschungen auf dem Gebiet serbischer Kirchenbaukunst*, Vienne, 1878 ; Nicolaievitch, *Die Kirchliche Architektur der Serben*, Belgrade, 1902 ; Pokrychkin, *loc. cit.* ; Petkovitch, *Zitcha*, dans la revue *Starinar*, 1906 et surtout les ouvrages précédemment cités de Bals et de Millet.

à Zitcha (1219), à Gradats (1290), à Arilje (fin xiii^e siècle) y échappent en partie. La Rascie du xii^e et du xiii^e siècle était orientée



Fig. 370. — Église de Krouchevats (d'après Millet).

vers l'Adriatique plus que vers Constantinople ; elle était en relations avec la Dalmatie, avec l'Italie méridionale ; elle connaissait les monuments du style lombard de Zara ou de Trau, les églises bâties en Apulie par les Normands ou par Frédéric II. Il n'est donc point surprenant que, sur le plan tout byzantin de la nef unique

éclairée par une coupole, les architectes serbes de cette époque aient greffé plus d'un parti emprunté à l'art d'Occident, et que cette influence apparaisse plus sensible encore dans l'église de Detchani, (fig. 366) construite par un frère mineur dalmate, Vita de Cattaro. Cet architecte, qu'assistèrent des tailleurs de pierre certainement



Fig. 371. — Église de Manassia
(d'après Pokrychkin).

italiens, connaissait évidemment les modèles étrangers, les églises de style lombard et celles de style normand ; et pareillement le décor de Detchani, par ses revêtements de marbre aux tons alternés, par ses frises de petites arcatures, par ses portails d'aspect roman, rappelle l'Occident. Le fond cependant reste byzantin ; la coupole demeure le trait essentiel et caractéristique. Et à mesure que le temps marche, l'influence byzantine va s'accroissant. Elle apparaît au début du xiv^e siècle dans l'église du Kral à Stoudenitsa,

elle se marque dans les édifices que construisirent les derniers rois serbes, et qui constituent ce qu'on a nommé l'école de la Morava.

En 1381, le tsar Lazare (1371-1389) faisait édifier Ravanitsa (fig. 369), en 1382 Pavlitsa, et vers le même temps Krouchevats (fig. 370). Sa veuve Militza bâtissait Ljoubostinja (1402-1405), son fils Étienne Roudenitsa et Manassia (1407) (fig. 371). Un de ses grands vassaux édifiait Kalenitch, un autre Saint-Georges de Vratchevsnitsa. Et sans doute, dans les monuments de cette dernière époque, un art plus éclectique et plus libre a mêlé à l'influence byzantine, surtout dans la décoration, des motifs qui viennent

d'ailleurs. Par le Danube et la Valachie, la Serbie danubienne recevait les thèmes orientaux que lui envoyaient l'Arménie et la Géorgie, et elle ne se fermait point à l'influence puissante de l'Islam. Mais le plan des églises, avec sa forme triconque qui rappelle les églises de l'Athos, reste nettement byzantin, et le parement de



Fig. 372. — Église de Gratchanitsa.

brique, qu'on rencontre partout sauf à Manassia, vient pareillement de Byzance.

Ainsi, placée par sa situation géographique aux confins de deux mondes, la Serbie a, par la combinaison d'éléments divers, créé une architecture originale. Elle a, dans l'école de Rascie, reçu ses inspirations de Byzance et du monde latin, dans l'école de la Serbie byzantine, de Constantinople et de la Grèce, dans l'école de la Morava, de Byzance et de l'Orient. Elle a rompu plus d'une fois avec le sage équilibre des modèles byzantins ; elle en a différemment, selon les lieux, compris et traduit les leçons. Malgré cela les monuments de l'architecture serbe doivent prendre place dans l'histoire de l'art byzantin. Comme on l'a dit justement, « les Serbes ont

reçu le type de leurs églises du même lieu que les formules du dogme et du rite. Ils le tenaient de Byzance ¹. »

Bulgarie ². — On en peut dire autant des églises de la Bulgarie. A partir du x^e siècle, l'influence byzantine se fait puissamment sentir sur les édifices de cette région. Elle apparaît plus manifeste encore dans le plan et dans la décoration des constructions du xiii^e et du xiv^e siècle. L'église de Jean II Asen près de Stanimacha (1^{re} moitié xiii^e siècle), celle de Boiana près de Sofia (xiii^e siècle), avec leur nef unique éclairée par une coupole, l'église des Saints Pierre et Paul à Tirnovo (xiv^e siècle), fort endommagée par le tremblement de terre de 1913, celle du monastère de Zemene, celle du Christ Pantocrator à Mesembria, toutes deux du xiv^e siècle, avec leur plan en croix grecque, sont des édifices de style tout byzantin : et il en est de même, à Mesembria, des églises de Saint Jean du Port et du Saint Archange. Dans d'autres églises du xiv^e siècle, à Velussa dans la région de Strouma, au monastère de Poganovo, ailleurs encore, se rencontre le plan triconque inspiré des églises de l'Athos. Et l'église du couvent de la Rilo, bâtie en 1335, détruite en 1833, présentait le même plan.

Roumanie. — On doit enfin rattacher à l'influence byzantine quelques-uns des plus anciens monuments de l'architecture valaque et moldave ³. Par l'intermédiaire de ses voisines, la Serbie et la Bulgarie, profondément byzantinisées, la Roumanie aussi a reçu les leçons de Constantinople. L'église de Saint-Nicolas Domnesc à Curtea de Argesch (fig. 373), qui date du milieu du xiv^e siècle, est, par son plan en forme de croix et son parement, un édifice de style purement byzantin. Le plan tréflé et les hauts tambours des églises de l'Athos se rencontrent, probablement à l'imitation des monuments serbes, dans de nombreux monuments, dans l'église du monastère de Cozia (1387), dans celle du couvent de Snagov

1. Millet, *L'ancien art serbe*, 49.

2. Filov, *L'ancien art bulgare*, Berne, 1919 ; Protitch, *L'architecture religieuse bulgare*, Sofia, 1924 ; A. Grabar, *Les églises sépulcrales bulgares* (Bull. de l'Inst. arch. bulgare, I), Sofia, 1922.

3. Tocilescu, *Curtea de Arges* (roumain), Bucarest, 1886 ; Romstorfer, *Die moldauisch byzantinische Baukunst*, Vienne, 1896 ; Istrati, *Recherches sur les églises fondées par Étienne le Grand* (roumain), Bucarest, 1904 ; *Bulletin de la Commission des monuments historiques* (roumain), 1908 suiv., en particulier le beau volume intitulé *Curtea domneasca din Arges*, Bucarest, 1923 ; *Monuments de Roumanie*, et *Monastère de Provota* publiés par la Société *Arte Romaneasca*, Bucarest, 1909, et surtout Jorga et Bals, *L'art roumain*, Paris, 1922.

(1^{re} moitié x^v^e siècle), et plus tard dans la vieille église de Bucovets, près de Craiova (xv^e siècle), comme dans une église de Targoviste (xvi^e siècle), et en Moldavie même, par exemple à Jassy, dans l'église de Saint-Nicolas Domnesc (1492-1497). Il n'est point rare non plus que, comme dans les églises byzantines, les murs extérieurs soient décorés de rangées superposées d'arcades aveugles (Bucovets, Snagov, Saint-Nicolas Domnesc à Jassy, église de Saint-



Fig. 373. — Curtea de Argesch. Saint-Nicolas Domnesc.

Georges à Harlau, 1492, église de Borzesti, 1493, etc.). Toutefois, en Moldavie, il se créa un type original d'église à plan byzantin tréflé, à nef unique, couronnée par une coupole très étroite et très haute, mais où les proportions, les contreforts, les profils des toitures, l'ornement sculpté procèdent de l'influence gothique plus que des modèles byzantins. C'est sur ce type que furent bâties les nombreuses églises élevées par Étienne le Grand dans la seconde moitié du x^v^e siècle à Putna (1465), à Baïa (1467), à Suceava (1475), à Harlau (1492), à Neamtz (1497), à Voronets (1488), etc. C'est sur le même modèle, mais avec un luxe dans la décoration extérieure des murailles inconnu en Moldavie, que le prince Neagoe Bassarab construisit en 1517 la célèbre église de Curtea de Argesch, le monument le plus fameux de l'architecture en Valachie. Une chose y frappe : c'est la variété et l'abondance des motifs musulmans employés dans la décoration et qu'on rencontre aussi dans quelques églises serbes de la fin de xiv^e et du commencement du x^v^e siècle.

Mais, sous ces diversités régionales, qui sont incontestables, cer-

tains traits communs se rencontrent dans tous les monuments de cette période ; certaines tendances communes s'y manifestent, qui attestent une origine commune. Ce sont ces traits caractéristiques de cette architecture qu'il faut essayer de dégager, pour démêler par où elle se borne à reproduire les formes anciennes, par où elle fait un effort de création et d'originalité.

II

LES FORMES DE LA CONSTRUCTION

Les plans. L'église à croix grecque. — Depuis le x^e siècle, on le sait, la plupart des églises byzantines étaient bâties sur un plan devenu en quelque manière classique, le plan en forme de croix grecque ¹. Ce type de construction demeure le modèle préféré auquel se conforment la plupart des édifices de ce temps. On le rencontre en Laconie, à Geraki (églises de Saint-Sozon et de Saint-Élie), et à Mistra, où l'église des Saints-Théodores du Brontochion, avec sa coupole sur trompes d'angle, portée par un tambour à seize pans, et l'élégante décoration de ses absides, offre une charmante réplique de Saint-Luc, de Daphni ou de la Panagia Lycodimou d'Athènes, et où le plan normal, d'autre part, avec la coupole sur pendentifs, est appliqué dans les trois églises de l'Evangelistria, de Sainte-Sophie et de la Peribleptos. On le trouve en Macédoine, à Saint-Clément d'Ochrida et dans les grandes églises à cinq coupoles bâties au xiv^e siècle par les tsars serbes à Gratchanitsa, à Nagoritchino, à Matejitch, au monastère de Marko à Súsica. Il apparaît en Bulgarie, à Mesembria (Saint-Jean du Port, Pantocrator), à Tirnovo (Saints Pierre et Paul), en Serbie (chapelle royale de Stoudenitsa, ruines de Pavlitsa) et en Valachie (Saint-Nicolas Domnesc à Curtea de Argesch), tantôt plus simple que le type complexe élaboré à Constantinople à l'époque des Comnènes (en Laconie par exemple, le sanctuaire est placé sous le berceau de l'est), tantôt, au contraire, comme dans les églises serbes de Macédoine, plus compliqué et moins clair. A Gratchanitsa par exemple (fig. 372), « à l'extérieur, tous les membres de l'édifice semblent dédoublés, les étages se superposent comme pour porter la coupole jusqu'aux nues ; à l'intérieur, l'église se partage en compartiments étroits, où les

1. Millet, *L'école grecque*, 55 et suiv., 105 et suiv.

peintures se perdent à des hauteurs que l'œil ne peut atteindre ¹ ».

Mais c'est à Constantinople surtout et à Salonique que le plan en croix grecque se trouve réalisé dans des édifices d'une élégance et d'une perfection remarquables. Sans doute, dans l'église principale de Fetijé-djami, il y a quelque complication dans le plan et une certaine lourdeur dans l'aspect intérieur. Le grand arc de l'est, qui



Fig. 374. — Salonique. Église des Saints-Apôtres (Phot. Le Tourneau).

précède l'abside, est seul ouvert dans toute sa hauteur : les trois autres sont fermés dans le haut par des murs percés de trois fenêtres, si bien que les voûtes basses qui entourent la nef ne s'ouvrent sur le carré de la coupole que par des arcs peu élevés ; des piliers trapus et massifs encombrant en outre l'édifice. D'autre part, sur les trois côtés du carré où est inscrite la croix, des promenoirs voûtés étaient disposés, au-dessus desquels, sur chacun des angles, s'élevaient primitivement des coupoles. Cette disposition, que l'on retrouve, absolument identique, à l'église des Saints-Apôtres à Salonique, a été, à Fetijé-djami, partiellement modifiée par la construction de la jolie chapelle funéraire accolée au flanc sud de l'église principale. L'aspect de ce petit édifice est d'une grâce extrême (fig. 364). La croix grecque de l'intérieur n'y est point dessinée sur les façades par des pignons

1. Millet, *Art byz.*, II, 937.

triangulaires, mais par des extrados à la courbe élégante qui ne masquent point les hautes coupoles à festons, montées sur de gracieux tambours polygonaux. A l'intérieur, de sveltes colonnes soutiennent les arcs où s'appuie la coupole, et les quatre voûtes d'arête, dessinant la croix, s'ouvrent, très hautes, sur le carré central. C'est là le trait caractéristique du monument : l'élévation de la coupole — la largeur de l'espace qu'elle recouvre est à la hauteur dans un rapport de 1 à 4, 6), la montée hardie des arcades, la sveltesse des arceaux



Fig. 375. — Trébizonde. Sainte-Sophie.

étroits qui relient les colonnes aux murs extérieurs, tout cela « donne à l'édifice un peu de l'élan de nos cathédrales gothiques ¹ ».

La même recherche des proportions élancées se remarque dans les deux églises de Salonique qui datent de la fin du xiii^e siècle, les Saints-Apôtres (fig. 374) et Yakoub-pacha-djami. L'une et l'autre ont cinq coupoles montées sur de hauts tambours polygonaux, dont les pans échancrent en festons la toiture des coupoles. Aux Saints-Apôtres, les quatre coupoles secondaires occupent les quatre angles du portique qui, sur trois côtés, entoure le carré où est inscrite la croix ; à Yakoub-pacha, deux d'entre elles couronnent les extrémités du narthex, les deux autres sont logées à l'est, au-dessus des bas-côtés. Dans les deux édifices la coupole centrale se dresse haut dans les airs, élégante et svelte, bien dégagée au-dessus des lignes courbes qui marquent les branches de la croix. Elle est portée à l'intérieur par quatre colonnes minces et hautes, que des arceaux

1. Millet, *loc. cit.*, II, 930.

étroits et surélevés relient aux murs extérieurs. Dès le ^x^e siècle, les constructeurs byzantins s'étaient efforcés de projeter plus hardiment leurs coupoles dans les airs, et de donner à l'intérieur de leurs monuments plus d'espace et de liberté. La même tendance persiste et se développe au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle : et il n'est point niabile que l'effet obtenu est singulièrement élégant et gracieux.

La basilique à coupole ¹. — Mais, à côté du plan à croix grecque, on revient au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle à des formes plus anciennes, depuis longtemps presque abandonnées. La basilique à trois nefs, couverte en charpente, se rencontre dans l'église de Kalabaka en Thessalie, la basilique voûtée à Sainte-Sophie d'Ochrida, à Arta, vers le milieu du ^{xiii}^e siècle, dans l'église de Saint-Théodora, en Élide, vers le milieu du ^{xii}^e siècle, dans la belle église des Blachernes. Surtout le souvenir de la basilique à coupole reparaît dans un certain nombre d'édifices. C'est le cas des trois grandes églises de Trébizonde, Sainte-Sophie (fig. 375), Saint-Eugène et la Chrysoképhalos (fig. 376). Tandis que, dans les églises byzantines ordinaires, le plan se rapproche en général du carré, ici au contraire on observe un allongement notable de la branche occidentale de la croix,

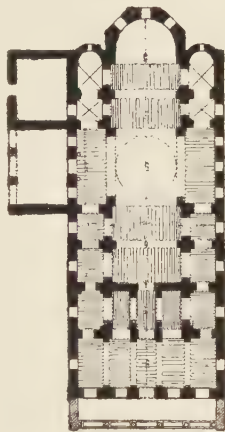


Fig. 376. — Trébizonde. Église de la Chrysoképhalos. Plan (d'après Millet).

qui, en même temps qu'il donne à l'édifice des dimensions plus considérables, lui fait prendre un aspect nouveau. Au lieu d'être ramassée avec symétrie autour de la coupole, la construction tend à adopter les proportions d'une église latine ; et comme les compartiments extérieurs à la croix ne sont plus, comme ailleurs, voûtés très bas, il en résulte qu'à côté de la nef centrale, on trouve de véritables bas-côtés, de hauteur presque égale à celle de la nef principale, ou parfois, comme à la Chrysoképhalos, couverts d'une galerie s'étendant sur toute la longueur de l'église : ce qui accentue encore la ressemblance avec une église latine.

Le même parti se retrouve dans quelques églises de Mistra. L'Évangelistra, Sainte-Sophie, la Peribleptos modifient légèrement

1. Cf. Millet, *L'école grecque*, 15 et suiv., 94 et suiv.

le plan en croix grecque par l'allongement du bras occidental de la croix. La Métropole, la Panagia du Brontochion, la Pantanassa (fig. 377) offrent une disposition plus originale encore. Deux



Fig. 377. — Mistra. Pantanassa. Intérieur (Coll. Hautes-Études, B. 45).

structures s'y trouvent superposées. Dans le bas, une longue nef centrale, séparée par deux rangées de colonnes de deux nefs latérales, donne à ces édifices l'aspect d'une basilique. A l'étage supérieur, la structure rappelle l'église en forme de croix du style constantinopolitain. Une coupole centrale, bâtie sur pendentifs et

portée sur un tambour polygonal, est contrebutée par quatre berceaux égaux, deux sur la nef, deux sur les bas-côtés. Dans les angles ouverts entre les berceaux se logent quatre petites coupoles. Il y a là une combinaison de deux plans différents, qu'on ne rencontre qu'à Mistra, et qui est tout à fait remarquable. Et il y a là aussi, en un temps où le plan basilical tendait à disparaître en



Fig. 378. — Arta. Église de la Parigoritissa.

Orient, une persistance curieuse des méthodes anciennes. Elle est particulièrement digne d'attention à la Métropole : primitivement, en effet, cette église avait été construite sur un plan purement basilical, avec des bas-côtés voûtés en berceau et une toiture en charpente sur la grande nef ¹.

La Parigoritissa d'Arta fig. 378 présente une combinaison de plan du même genre ². Sa partie centrale rappelle la structure de l'église de Neamoni à Chio, ou une haute coupole portée sur huit

1. Cf. Millet, *loc. cit.*, 35-36.

2. Orlandos, *Ἡ Παριγορίτισσα τῆς Ἀρτῆς* (*Ἀρχ. Δελτίον*, 1919).

points d'appui couvre tout l'espace ouvert devant les trois absides. Tout autour, sur trois côtés, règnent des galeries à deux étages qui enchâssent l'édifice et lui donnent l'aspect d'une lourde masse cubique : quatre coupoles en occupent les angles. Ainsi l'église semble dans le bas une basilique voûtée, et dans le haut elle porte des coupoles byzantines.

Le type athonite. — Les églises de l'Athos pareillement montrent



Fig. 379. — Église du couvent du Grand Météore (Phot. Le Tourneau).

un retour partiel à des formes anciennes. De bonne heure, on l'a vu, pour donner à la basilique à coupole une structure plus résistante et plus logique, les architectes eurent l'idée, d'abord de contrebuter la coupole en remplaçant les berceaux latéraux par deux absides latérales (Hodja-Moustapha-pacha-djami à Constantinople), ensuite de faire saillir ces absides latérales, reproduisant ainsi la disposition des sanctuaires triconques égyptiens. De Constantinople, où ce plan est employé au ix^e siècle, il passa au xi^e siècle dans les plus anciennes églises de l'Athos (Lavra), où il s'adapta au plan en croix grecque (Vatopédi), les absides latérales s'attachant aux branches nord et sud de la croix ; et comme cette disposition offrait cet avantage de ménager sur les côtés de l'église un espace commode pour les stalles des moines et plus de place pour les chœurs, elle fut reproduite désormais dans toutes les églises de la Sainte-

Montagne, et de l'Athos elle se répandit dans tout l'Orient. L'architecture serbe l'adopta à la fin du ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle, tantôt sous sa forme primitive, c'est-à-dire sans bas-côtés (Pavlitsa, Smederevo, Krouchevats, Roudenitsa, Kalenitch), tantôt, conformément au type général de l'Athos, en adaptant les absides latérales sur les côtés du plan en croix grecque, ce qui produit, comme à Vatopédi, des bas-côtés très étroits (Ravanitsa, Lioubostinja,



Fig. 380. — Mistra. Église de la Pantanassa (Coll. Hautes-Études, C. 56).

Manassia, église du Saint-Archange à Koutchévichte). L'architecture bulgare reproduisit volontiers le premier type, nef unique à sanctuaire tréflé (Velussa, Poganovo), et l'architecture moldo-valaque fit de même (Cozia, Snagov, l'église épiscopale de Curtea de Argesch, et la plupart des églises bâties par Étienne le Grand ; le plan athonite en croix grecque se répandit au contraire en Grèce, où il apparaît, au ^{xvi}^e siècle, exactement copié dans les églises des Météores (fig. 379), à l'église des Saints-Apôtres à Athènes, et dans le Péloponnèse à Kalavryta, Chrysapha, Haghia-Triada, etc.

Un autre trait distinctif des églises de l'Athos est la disposition de leur narthex. C'est tantôt un double narthex, précédé d'un porche et flanqué de deux chapelles, avec une tribune au-dessus ouvrant sur le berceau ouest ; ce type, qui est celui des plus

anciennes églises, persiste au xiv^e siècle (Pantocrator, Esphigmenou) et jusqu'au xvi^e (Dionysiou). Tantôt, au contraire, l'église est précédée d'une grande salle rectangulaire, partagée par des colonnes (généralement deux ou quatre) en deux ou trois travées, et d'ordinaire éclairée par deux coupoles : elle n'est point surmontée de tribunes. Cette salle, qui se nomme la *liti* (à cause des prières qui s'y disent le samedi), apparaît à Chilandari à la fin du xiii^e siècle,

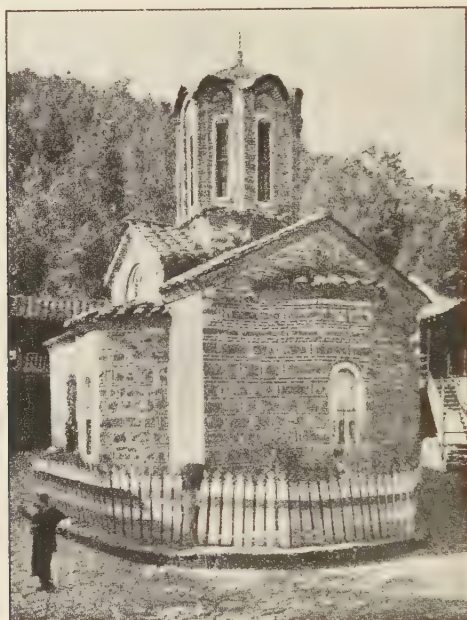


Fig. 381. — Église du Saint-Archange à Koutchevichte, près de Skoplje (Phot. Le Tourneau).

à Kastamonitou au xv^e, et dans la plupart des églises du xvi^e siècle (Stavronikita, Xénophon, Dochiariou, etc.). Elle est souvent plus grande que l'église elle-même.

Portiques. — D'autres nouveautés encore apparaissent dans les églises de cette période. Ce sont les portiques latéraux qui décorent les façades de l'édifice ¹. On les rencontre à Trébizonde, où Sainte-

1. Millet, *loc. cit.*, 128 et suiv.

Sophie, sur sa façade occidentale, a, en avant du narthex, un portique ouvert à trois arcades et deux portiques analogues sur les côtés nord et sud (fig. 387), où la Chrysoképhalos avait de même jadis, à l'ouest, un portique à quatre colonnes, et en conserve un sur sa façade septentrionale. On trouve de même en Serbie (Stoudenitsa, église de Nemanya, 1190) des vestibules carrés attachés aux côtés latéraux du carré central. Les églises de Mistra ont pareillement, le long de leur façade septentrionale, un élégant portique ouvert (Métropole, Pantanassa) (fig. 380). Parfois enfin ce portique entoure l'église sur trois de ses côtés (Fetijé-djami à Constantinople, Parigoritissa à Arta, Yacoub-pacha, Isakié-djami, Saints-Apôtres à Salonique), et aux Saints-Apôtres il se double, sur la façade occidentale, d'une élégante galerie ouverte. On remarquera qu'à Constantinople la Kilissé-djami offrait déjà, le long de sa façade méridionale, un portique ouvert semblablement disposé et qu'il y a là un parti qui vient évidemment de la capitale.

Coupoles ¹. — Pourtant le trait caractéristique de cette architecture demeure toujours la coupole. Elle est, dans tous les édifices de ce temps, montée sur un haut tambour, parfois cylindrique, plus généralement polygonal, que décorent à l'extérieur des colonnes engagées, reliées deux à deux par des arcatures. Ce parti, dont l'église des Saints-Théodores à Mistra offre un exemple particulièrement heureux, consolide à la fois la construction et exprime bien, par ses lignes verticales, la tendance à l'élévation que recherchent les artistes de l'époque. Souvent aussi la coupole est à nervures, ce qui la rend moins lourde et plus élégante.

A l'intérieur, la coupole est portée parfois sur des trompes d'angle (Saints-Théodores à Mistra), plus ordinairement sur des pendentifs. Mais, de plus en plus, il est visible que les constructeurs se préoccupent moins qu'autrefois d'établir une liaison intime entre la coupole et l'église. Dans leur désir de donner à leurs édifices des proportions plus élancées, ils exagèrent souvent l'élévation des tambours, et, pour gagner en hauteur, naturellement ils sont amenés à restreindre les dimensions de la surface que recouvre la coupole (fig. 381, 369, 370). Dans les églises de Trébizonde, à Sainte-Sophie comme à la Chrysoképhalos, et plus encore dans les églises serbes de Macédoine, la coupole apparaît donc de plus en plus

1. Cf. Millet, *loc. cit.*, 180 et suiv.

« comme une sorte d'ornement étranger à l'économie de l'édifice », qui ne s'y rattache que par des liens factices et forme presque comme un monument à part. La même tendance se manifeste dans



Fig. 382. — Arta. Église de la Parigoritissa. Intérieur.

les églises plus purement byzantines de Salonique, où la saillie hardie des nefs a un élan inattendu ; elle se manifeste surtout avec une témérité presque inconcevable, dans l'église de la Parigoritissa d'Arta (fig. 382), où quatre étages de colonnes superposés se disposent aux angles du carré central, avançant en encorbel-

lement l'un sur l'autre, et soutenus par de puissants fûts couchés à travers les murs. Ces colonnes « se rapprochent à mesure qu'elles s'élèvent et finissent par former comme un gigantesque pilier découpé et suspendu dans le vide ¹ ». La coupole qu'elles portent est ainsi de diamètre assez restreint, bien inférieur aux proportions du carré central qu'elle recouvre, et elle se projette, très haut dans les airs, avec une audace presque inquiétante.

Les influences étrangères. — On peut se demander si certaines influences étrangères, s'exerçant sur l'architecture byzantine du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle, n'expliquent point pour une part ces tendances nouvelles. On verra tout à l'heure que dans la décoration de certaines églises serbes (Stoudenitsa, Detchani) il y a incontestablement des éléments italiens, venus par l'intermédiaire de la Dalmatie, dans d'autres (école de la Morava), une richesse tout orientale qui atteste l'influence de l'Islam, qu'à Sainte-Sophie de Trébizonde les sculptures du porche méridional rappellent le type des œuvres françaises du ^{xiii}^e siècle. Ces mêmes influences se ressentent dans l'architecture. Sans parler des châteaux francs, dont les ruines se rencontrent dans toute la Grèce, à Argos et à Corinthe, à Mistra et à Karytène, à Chlemoutzi, à Clarentza, etc., d'autres monuments gardent les traces des apports occidentaux qui accompagnèrent nécessairement la domination de princes latins à Athènes et en Morée. Le porche extérieur de Daphni, l'église de Chalcois en Eubée, la chapelle à demi ruinée de l'Hypapanti à Athènes, l'abside de Sainte-Sophie d'Andravida rappellent les monuments de l'art français ou lombard ². A Mistra, l'église de la Peribleptos (fig. 383) « a extérieurement l'allure des monuments religieux construits au ^{xiii}^e siècle dans nos provinces du centre ; on y retrouve la disposition simple des absidioles appuyées sur des pignons et demi-pignons, qui caractérise les églises de la Haute-Loire et du Puy-de-Dôme ³ ». Aussi bien, sur une des pierres de l'abside principale, on voit une fleur de lys sculptée entre deux rosaces, et la corniche de pierre qui court entre deux rangs de briques est d'un profil tout français. Pareillement, à côté de l'église, la façade de la grande salle qui servait de réfectoire, par la forme et la disposition de ses ouvertures, procède de l'architecture française du ^{xiii}^e siècle. Et enfin le

1. Millet, *Art byz.*, II, 929.

2. Enlart, *L'architecture gothique en Grèce* (Revue de l'art chrétien, 1897).

3. Magne, *Mistra*, p. 10 du tirage à part.

clocher de la Pantanassa (fig. 380), avec ses *oculi* trilobés, la triple arcature de ses fenêtres, les arcs surmontés de pignons pénétrant sa flèche octogone, ses arcs brisés, ses clochetons, est une con-

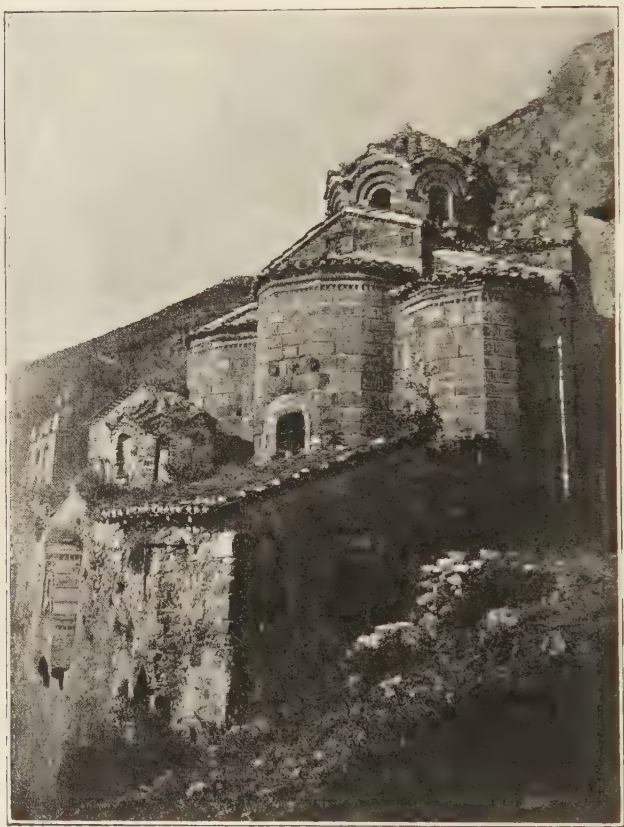


Fig. 383. — Mistra. Église de la Peribleptos (Coll. Hautes-Études, B. 3).

struction presque française. Il rappelle les clochers de la cathédrale de Reims ou de Saint-Nicaise de Reims, et atteste une influence champenoise, pareille à celle qui, à Palerme ou en Chypre, a produit des monuments analogues ¹. Dans l'architecture civile aussi, on observe à Mistra les mêmes influences, soit dans les

1. Cf. Millet, *L'école grecque*, 135-139.

fenêtres où est employé l'arc en tiers-point, soit dans l'architecture de la grande salle du palais des despotes. Au total pourtant, ces emprunts faits à l'Occident sont rares et superficiels, et la plupart ne se rencontrent qu'à une date tardive. L'architecture byzantine, dans ses traits essentiels, est demeurée fidèle à ses formes traditionnelles, et dans les monuments de Mistra comme dans les églises de Serbie, l'école de Constantinople a, au xiv^e et au xv^e siècle, exercé une influence décisive. C'est dans la capitale — et le fait est d'une importance capitale — que les architectes des despotes grecs de Morée comme ceux des tsars serbes ont cherché des modèles, s'inspirant aussi bien des traditions anciennes que des créations contemporaines ¹.

III

LA DÉCORATION

Les matériaux de la construction. — Par les matériaux de la construction et la façon dont ils se combinent, les édifices de cette période offrent, comme par la structure, une assez grande diversité. Dans certaines régions, par exemple à Trébizonde, les constructeurs emploient exclusivement la pierre. Ailleurs — et c'est le parti le plus usité — les murs sont bâtis en briques et en moellons alternés. Dans ce cas, tantôt entre chaque assise de moellons s'intercale une assise de briques, la brique encadrant même souvent les carreaux de moellon exactement taillés (à Mistra, Métropole, Évangelistria, Peribleptos ; à Arta, église de la Parigoritissa ; en Macédoine, Gratchanitsa, Nagoritchino, Koutchevichte, etc.) ; tantôt, au lieu de ce sévère parement, les briques se disposent de distance en distance entre les rangs de moellons superposés, généralement par assise de quatre ou cinq, avec d'épais lits de mortier interposés entre les briques (à Mistra, la Panagia du Brontochion (fig. 384), et beaucoup d'églises serbes, Ravanitsa, Lioubostinja, Smederevo, Krouchevats, etc.). Enfin la construction hellénistique tout en briques est le trait dominant des églises de Salonique. Exceptionnellement, en Serbie, Manassia a un parement de pierre, et les vieux maîtres de l'école de Rascie, imitant les pratiques de la Toscane, ont revêtu de marbres les églises de Stoudenitsa, de Banjska, de Detchani.

1. Millet, *loc. cit.*, 174-179, 196-201, 211-213, 297.

La décoration extérieure des édifices ¹. — De ces matériaux divers les architectes ont tiré un parti fort habile pour donner à l'aspect extérieur de leurs édifices un aspect pittoresque et imprévu. Dès le x^e siècle, on l'a vu, le constructeur byzantin s'était préoccupé d'égayer par les combinaisons de la brique la sévère nudité des parements, d'en animer la monotonie par l'opposition des



Fig. 384. — Mistra. Église de la Panagia du Brontochion
(Coll. Hautes-Études, B. 36).

matériaux de couleurs diverses. L'époque des Commènes avait cherché le même résultat en multipliant sur les absides et les façades les niches et les arcades. L'architecture du xiii^e au xv^e siècle s'inspira des mêmes tendances et les réalisa avec plus d'éclat encore, de fantaisie inventive et d'ingéniosité.

A Salonique, l'église des Saints-Apôtres est peut-être le chef-d'œuvre de ce goût nouveau (fig. 385). La brique s'y dispose en com-

1. Cf. Millet, *L'école grecque*, 252 et suiv., surtout 279-289.

binaisons d'une variété et d'une richesse incroyables. Sur les absides surtout, « des corniches en zigzags, des frises d'entrelacs brisés, des rosaces, des quadrillés, des suites de Z allongés, des grecques, des arcs de cercle se chevauchant, revêtent les parois comme d'un tapis ¹ ». La même ornementation céramoplastique décore les absides de l'église du monastère Μεγάλων Πυλῶν à Trikkala, de Saint-Basile



Fig. 385. — Salonique. Église des Saints-Apôtres (Phot. Le Tourneau).

et de Sainte-Théodora à Arta, de l'église de Saint-Nicolas et de celle de la Kyriotissa à Verria en Macédoine ² ; on la trouve à Saint-Clément et à Sainte-Sophie d'Ochrida, à Mesembria aux façades de Saint-Jean-du-Port, du Pantocrator et des Saints-Archanges ³. A Mistra, le même décor apparaît, discret encore aux absides des Saints-Théodores, magnifiquement épanoui à celles de la Pantanassa, où il se combine avec des ornements en tuf, colonnettes, fleurons et festons, et des plaques de poterie émaillée. Si Constan-

1. Millet, *Art byz.*, II, 931.

2. Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, fig. 89 à 94.

3. Protitch, *L'architecture religieuse bulgare*, fig. 38-44.

tinople conserve à la Fetijé-djami l'élégant décor des niches cher à l'époque des Commènes, et si ce décor est partiellement imité dans les églises des tsars serbes du XIV^e siècle, ailleurs au contraire les constructeurs tirent un merveilleux parti des combinaisons de



Fig. 386. — Arta. Église de Saint-Basile.

la brique et de la pierre (Ochrida, Ravanitsa, etc.). Parfois même, comme l'église de Merbaka en offrait dès le XII^e siècle un exemple, ils mêlent à la brique des carreaux de faïence blanche, rouge, verte, jaune et bleue et de larges plats de faïence vernissée (église de Vorigarelli dans le Pinde, Saint-Basile d'Arta (fig. 386), Pantanassa de Mistra, Krouchevats, Kalenitch en Serbie), qui montrent combien la polychromie demeure toujours la règle fondamentale de l'art byzantin et quelle fut, ici encore, de la Grèce au Danube, l'influence de l'école de Constantinople.

Parfois pourtant le parement proprement byzantin se combine avec la sculpture. C'est la pierre sculptée qui forme la décoration prin-

cipale des églises de Trébizonde ; des moellons portant des motifs ornementaux décorent les absides de Saint-Eugène ; une grande frise figurant l'histoire d'Adam et d'Eve se déroule sous l'arcade du porche de Sainte-Sophie (fig. 387). Il se peut bien qu'il y ait là quelque influence étrangère. Dans certaines églises serbes en effet, telles que Stoudenitsa (église de Nemanya), où les portes et les fenêtres sont bordées de fines moulures ornementales, où des



Fig. 387. — Trébizonde. Sainte-Sophie. Extérieur.

arcades décoratives montent le long des pignons, où des consoles sculptées d'animaux et des tympanes ornés de figures humaines occupent une place importante, on ne saurait méconnaître une évidente influence de l'art italien, et cette même influence se manifeste, plus puissante encore, à Detchani en Vieille Serbie, et jusque dans l'église de la Parigoritissa à Arta (fig. 388), où des marbriers italiens ont certainement sculpté « les suites de figures suspendues au bord des grandes arcades, les arcatures gothiques à fleurs de lys dressées dans les angles, les chapiteaux à crochets des colonnettes, enfin les monstres, les chevaux affrontés, les aigles, d'un fort relief, d'un

modelé vigoureux, parfois tourmenté, qui servent de consoles ¹ ». Mais si l'Occident est peut-être pour quelque chose dans le réveil de la sculpture ornementale byzantine au XIII^e siècle, il faut remar-

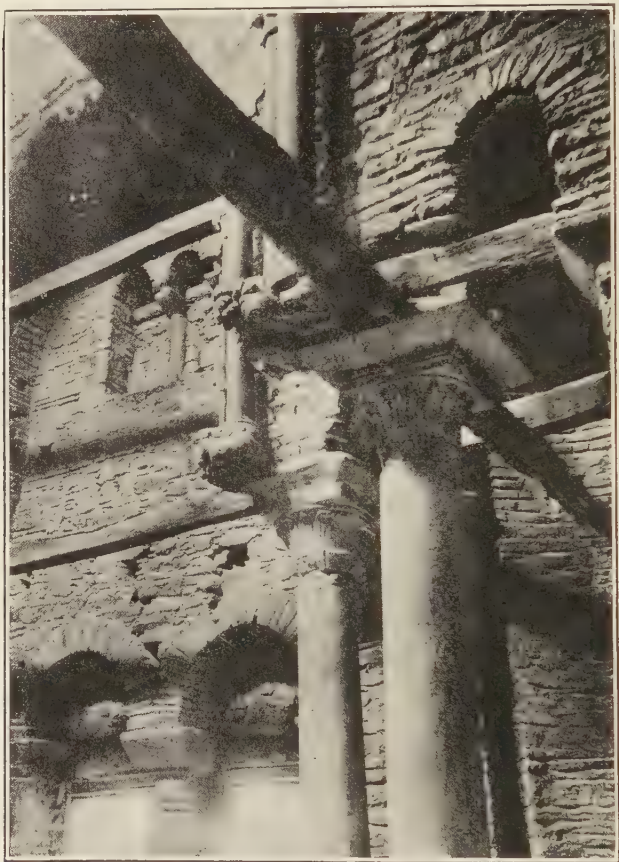


Fig. 388. — Arta. Église de la Parigoritissa. Détail de l'intérieur
(Phot. Le Tourneau).

quer toutefois, d'abord que ces motifs sculptés ne se rencontrent pour ainsi dire jamais dans la décoration extérieure des édifices bâtis en terre proprement byzantine, d'autre part, que beaucoup de ces

1. Millet, *Art byz.*, II, 932.

motifs aussi proviennent de l'Orient chrétien ou arabe. C'est le cas à Krouchevats (fig. 370), à Lioubostinja, à Roudenitsa, à Kalenitch, où les fenêtres et les portes s'encadrent de rubans sinueux finement ciselés, décorés d'animaux fantastiques, d'entrelacs et de feuilles grasses, où d'élégantes rosaces sculptées se détachent sur le damier rouge et blanc des tympans, où le décor, d'une richesse merveilleuse, se rehausse de l'éclat de la couleur ¹. Cet admirable vêtement ornemental qui couvre les charmantes églises du tsar Lazare et de son fils Étienne doit beaucoup plus à l'Orient qu'à l'Occident et on y reconnaît sans peine l'influence de l'Islam. Toutefois, là même où le décor sculpté semble dominer, il n'exclut point les traditions de la polychromie byzantine. Des mosaïques décoraient à Trébizonde l'extérieur de l'église de la Chrysoképhalos, des peintures la façade de plusieurs autres églises.

La décoration intérieure

des édifices. — La polychromie reste de même la règle fondamentale dans la décoration intérieure des églises. Mais ici aussi un trait nouveau apparaît. On ne rencontre plus que rarement, dans les monuments de ce temps, les incrustations de marbre couvrant la partie inférieure des murailles. La Kahrié-djami à Constantinople, l'église de la Panagia du Brontochion à Mistra, la Chrysoképhalos à Trébizonde conservent seules une décoration en mosaïque de marbre, d'une composition beaucoup moins savante au reste qu'autrefois. Dans l'empire appauvri, la mosaïque pareillement disparaît : Kahrié-djami, Fetijé-djami et l'église d'Arta possèdent

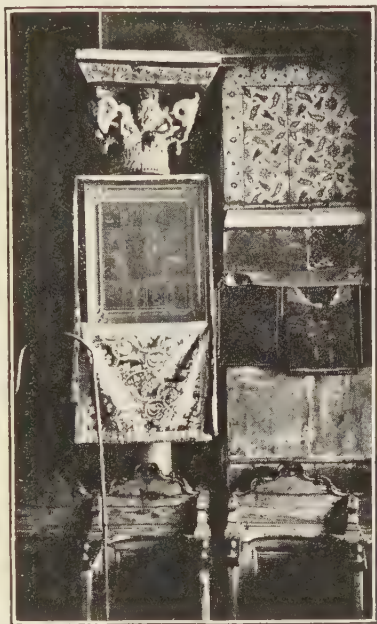


Fig. 389. — Ivron. Chapiteau à têtes de béliers (Coll. Hautes-Études, C. 154).

1. Millet, *L'ancien art serbe*, fig. 191-195, 205-206, 213, 219-234.

seules, plus ou moins importantes, de somptueuses décorations de cette sorte. A ces ornements trop coûteux se substitue la fresque, qui couvre jusqu'au bas les parois des églises et étage jusqu'au haut des voûtes les zones superposées de ses multiples compositions. Sur le sol enfin se déploie, comme jadis, le riche tapis des pavements historiés (Sainte-Sophie et Chrysoképhalos à Trébizonde, Métropole et Sainte-Sophie à Mistra).



Fig. 390. — Constantinople. Kahrié-djami. Arcade sculptée (Phot. Sebah et Joaillier).

L'ornement sculpté. — Ainsi les principes fondamentaux de la décoration intérieure n'ont point changé. Toutefois l'ornement sculpté y tient peut-être un peu plus de place qu'autrefois, et les marbriers du xiv^e siècle s'inspirent, à ce qu'il semble, d'une double tradition. Les chapiteaux de Kahrié-djami, ceux de la Métropole ou de la Panagia à Mistra sont de pur style byzantin, conformes au goût classique (fig. 389) ; et la même fermeté large se retrouve dans l'iconostase de la Métropole à Mistra, et surtout dans les belles sculptures, provenant du monument funéraire de Michel Tornikès (1^{re} moitié xiv^e siècle), que l'on voit à Kahrié-djami (fig. 390). Rinceaux et palmettes y sont traités avec une élégance un peu sèche, mais dans un style aisé et magnifique ; et la figure humaine même, quoique

les plis des draperies, incisés dans le marbre, soient étrangement durs et cassants, est rendue encore, de même que dans les figures d'anges qui ornent les chapiteaux, avec une certaine habileté technique. D'autres artistes au contraire, ceux qui ont sculpté l'ambon d'Ochrida ou les linteaux de Chilandari, imitent les entrelacs fleuonnés de l'art arabe, dont on retrouve pareillement l'influence dans le décor des églises serbes et roumaines et dans les motifs floraux des sculptures de la Pantanassa. Ces compositions savantes et compliquées, d'un faible relief, d'un travail délicat, sont de véritables orfèvreries : et c'est un ouvrage d'orfèvre encore que le Christ en bas-relief, d'une technique curieuse et rare, qui se trouve encastré dans un mur de la Peribleptos à Mistra. Mais, quel que soit l'intérêt de ces sculptures, par la preuve surtout qu'elles apportent des influences diverses subies alors par l'art byzantin, ce sont les monuments de la peinture qui représentent la production essentielle du ^{xiii}^e au ^{xvi}^e siècle et qui font le mieux apprécier la renaissance suprême de l'art byzantin.

CHAPITRE III

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE MOSAÏQUES ET FRESQUES

La peinture byzantine du xiv^e au xvi^e siècle. Les écoles. — I. Les mosaïques. Kahrié-djami. Fetijé-djami. Baptistère de Saint-Marc de Venise. — II. Les fresques. Mistra. Métropole. Peribleptos. Pautanassa. Peintures de Macédoine et de Serbie. Caractères généraux des fresques serbes. Fresques de Bulgarie et de Roumanie. La peinture russe. Le Mont-Athos. Le peintre Manuel Pansélinos. Chronologie des peintures de l'Athos. L'ordonnance de la décoration et l'iconographie. Le Guide de la peinture. Caractères de l'art athonite. — III. Caractères généraux de la peinture byzantine du xiv^e au xvi^e siècle. La nouvelle iconographie.

La peinture byzantine du XIV^e au XVI^e siècle. Les écoles. — Pour étudier l'histoire de la peinture byzantine dans la période qui va du commencement du xiv^e siècle au milieu du xvi^e , nous disposons, grâce aux découvertes faites en ces dernières années, de monuments nombreux, mosaïques ou fresques, dont beaucoup sont datés avec précision. On les trouve dispersés dans tout l'Orient chrétien, à Constantinople et à Mistra, en Macédoine et en Serbie, en Bulgarie et en Roumanie, à Trébizonde et en Crète, en Russie et dans les monastères de l'Athos. Mais il ne faudrait point croire que ce puissant mouvement d'art présente partout des caractères identiques. L'art byzantin, comme l'art d'Occident, varie suivant les régions ; et il semble certain dès maintenant qu'on y peut, entre le xiv^e et le xvi^e siècle, reconnaître plusieurs écoles, ayant chacune leur caractère propre, et nées sous des influences assez différentes. Assurément, à regarder de près les choses, on trouvera peut-être que ces écoles se distinguent parfois moins nettement qu'il ne semble tout d'abord. Elles existent cependant, et c'est le grand mérite de M. Millet, d'avoir, dans un livre considérable, montré la variété féconde qui marque la dernière renaissance de l'art byzantin ¹.

« Deux écoles, écrit M. Millet, se partagent alors la direction du mouvement artistique : l'école macédonienne, plus ouverte aux

1. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 625-690. Cf. Diehl, *La dernière renaissance de l'art byzantin* (Journ. des Savants, août 1917).

suggestions de l'Orient et de l'Italie, l'école crétoise, plus fidèle à l'idéalisme byzantin. » La première de ces deux écoles, qui a eu son apogée au xiv^e siècle, est représentée par une suite imposante de monuments. C'est à elle qu'appartiennent, en Macédoine et en Serbie, les fresques innombrables des églises bâties par les tsars Miloutine et Douchan, Nagoritchino, Gratchanitsa, Matejitch, Lesnovo, Stoudenitsa, etc. On y doit rattacher également, en Russie, le mouvement d'art dont Novgorod fut le centre au xiv^e siècle, et dont les œuvres principales sont les fresques récemment découvertes à Saint-Théodore Stratilate (1370) et à l'église de la Transfiguration (1378) de Novgorod, à Volotovo (1363) et à Kovalev (1380). Cette même école a, au xiv^e et au xv^e siècle, décoré la plupart des églises de l'Athos, Vatopédi (1312), Chilandari, l'ancien catholicon de Saint-Paul (1447), Kastamonitou (1443), bien d'autres monastères, et elle y a travaillé jusqu'au xvi^e siècle. Le peintre illustre et mystérieux qui décora en 1540 le Protator de Karyès de fresques remarquables, ce Pansélinos de Thessalonique auquel la tradition athonite attribue volontiers les plus belles peintures de la Sainte-Montagne, apparaît bien comme le dernier représentant de l'école macédonienne, à laquelle il faut également attribuer, au xiv^e siècle, les fresques les plus anciennes de la Métropole de Mistra.

Il est incontestable que, par bien des traits, l'école macédonienne procède de Byzance. C'est un maître grec qui a exécuté et signé les peintures de Nagoritchino, et on peut croire que Miloutine l'a trouvé à la cour de son beau-père Andronic II ; c'est un maître grec qui, de même, a signé les peintures de Lesnovo ; la même influence se rencontre à Gradats ; et si l'on considère la langue des inscriptions qui accompagnent les fresques, on peut admettre que des parties de la décoration du Gratchanitsa, de Matejitch, etc. ont la même origine. Mais l'école macédonienne accueille en outre, et bien davantage, d'autres suggestions. Elle doit à l'Orient de Syrie et de Cappadoce la disposition de sa décoration, l'usage des longues frises se développant sur les parois en suite ininterrompue, au lieu que, dans l'école crétoise, chaque sujet est isolé, encadré par une bande rouge, et semble ainsi un tableau artistique ou une icône pieuse ; et elle doit encore à l'Orient certains thèmes iconographiques, et surtout le caractère réaliste et dramatique de ses compositions. L'influence de l'Italie d'autre part, pénétrant dans les Balkans par le littoral dalmate, semble avoir appris à l'école macédonienne la tendresse de certains gestes qui rappellent Sienne, le pathétique de certaines

attitudes dans le *Thrène* ou le *Crucifiement*. Mais M. Millet lui-même signale la rareté et la forme discrète de ces imitations et observe que le peintre grec y « conserve les traits essentiels, le type fondamental de ses modèles byzantins ¹ ».

En face de l'école macédonienne se place l'école crétoise, qui fleurit surtout au ^{xv}^e et au ^{xvi}^e siècle. Les auteurs de manuels de la peinture, au ^{xviii}^e siècle encore, les distinguent nettement l'une de l'autre par la technique comme par le style, et opposent l'un à l'autre, comme des maîtres indépendants et rivaux, Pansélinos de Thessalonique et Théophane de Crète ². Cette école crétoise nous est fort bien connue, pour le ^{xvi}^e siècle, par les fresques de nombreuses églises de l'Athos, Lavra (1535), Stavronikita (1546), Dionysiou (1547), Dochiariou (1568) et de plusieurs églises des Météores (1527, 1552) ou de Kalabaka (1573). Mais ce n'est là que la dernière floraison d'une école beaucoup plus ancienne. On la voit, dès la fin du ^{xiv}^e siècle, supplanter l'école macédonienne en Serbie et en Russie, comme elle la supplantera à l'Athos dans la première moitié du ^{xvi}^e siècle. Dès ce moment en effet apparaissent en Russie de nouveaux modèles, des interprétations nouvelles, un art plus savant qui rappelle celui des peintres d'icônes, et un maître se rencontre, Théophane le Grec, qui travaillait à Novgorod en 1378, à Moscou entre 1395 et 1405, et qui semble « avoir émerveillé ses contemporains par la sûreté de son talent et la liberté de son art. » L'influence de Byzance est alors puissante en Russie ; et aux leçons des maîtres crétois se forment des peintres d'icônes, tels qu'André Roublev, l'auteur du tableau fameux du monastère de la Trinité (commencement ^{xv}^e siècle), et des fresquistes, comme ce maître Denis, qui, plus tard, vers 1500, décora le monastère de Théráponte. Mais il faut chercher plus haut encore les origines de l'école crétoise. C'est à elle qu'on doit attribuer les plus belles des peintures de Mistra, cette décoration de la Peribleptos surtout qui « conserve, dans sa grâce, l'élégance nerveuse d'une œuvre byzantine », et qui sort de la main d'artistes raffinés et de savants faiseurs d'icônes.

On a voulu chercher en Italie les origines de l'école crétoise. Kondakof et Likhatchef ont signalé l'influence qu'auraient exercée dans l'Orient grec, et surtout en Russie, les ateliers italo-crétois de

1. Millet, *loc. cit.*, 654.

2. *Ibid.*, 657.

Venise au xv^e et au xvi^e siècle ¹. Il est certain que les peintres crétois de l'Athos semblent avoir, au xvi^e siècle, reçu parfois leurs inspirations de Venise. Mais les fresques de Mistra attestent que l'école crétoise est plus ancienne et vient d'ailleurs. Au moment, en effet, où on croit la voir naître en Occident, elle donnait déjà, en décorant la Peribleptos, « une preuve éclatante de sa vitalité », et produisait un chef-d'œuvre. Elle se rattache étroitement par ailleurs à la tradition byzantine ; elle en a la sobriété, la clarté, la noblesse, qui n'exclut au reste ni le pittoresque ni la grâce ; elle en conserve fermement le haut idéal de distinction. On y constate aussi une habileté technique incomparable, un art raffiné qui, aux larges pratiques de la fresque, substitue « la minutie savante des peintres de chevalet. » M. Millet suppose qu'à la fin du xiv^e siècle cette école était florissante à Constantinople et qu'elle y a pris et en a conservé les traditions de la cité impériale.

A côté de ces deux écoles il convient de faire large place à l'école de Constantinople, à « l'œuvre créatrice dont l'honneur revient à la Byzance des Paléologues ². » Aïnalof a fort bien montré que, dans la capitale byzantine, il y eut au xiv^e siècle un grand mouvement d'art, qu'il exista, comme il le dit, une école du palais, dont les mosaïques de Kahrié-djami sont le chef-d'œuvre, mais d'où proviennent bien d'autres ouvrages remarquables, manuscrits illustrés tels que le Jean Cantacuzène, l'Hippocrate ou le Manuel Paléologue de la Bibliothèque Nationale, ou encore le psautier serbe de Munich, somptueuses étoffes comme l'*epitaphios* d'Ochrida, celui de Salonique ou la dalmatique dite de Charlemagne, icones, etc. ³. On a vu précédemment quelle influence cette école de la capitale exerça, pour l'architecture, sur les monuments des tsars serbes et des despotes de Mistra, pour la peinture, sur l'école macédonienne aussi bien que sur l'école crétoise. Ce n'est point ici le lieu de rechercher dans quelle mesure, ainsi que le pense Aïnalof, cette école de Constantinople du xiv^e siècle a greffé sur le vieux fond byzantin des nouveautés empruntées à l'art roman, à l'art gothique ou à l'art italien de la fin du xiii^e et du commencement du xiv^e siècle ⁴. Il y a dans ces remarques beaucoup de choses à retenir,

1. Cf. Millet, *loc. cit.*, 663-667.

2. *Ibid.*, 629.

3. Aïnalof, *La peinture byzantine au XIV^e siècle*, p. 71 et suiv. ; Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, 107-129.

4. Aïnalof, *loc. cit.*

sans qu'il en faille pourtant exagérer l'importance. Ce qui est plus essentiel, c'est le grand rôle qu'on doit, ici encore, attribuer à Constantinople dans la suprême évolution de l'art chrétien d'Orient. « Byzance, à ses derniers jours, écrit M. Millet, a produit de vrais talents dans l'art comme dans la littérature ¹. » Et peut-être bien, au ^{xiv}^e siècle, l'école de la capitale a-t-elle été la plus féconde, la plus vraiment créatrice, celle à qui les deux autres doivent beaucoup de leurs qualités maîtresses.

Quoi qu'il en soit, une chose demeure incontestable. Entre le ^{xiv}^e et le ^{xv}^e siècle la peinture byzantine a brillé d'un merveilleux éclat et a connu une incontestable renaissance. On a dit — et je me suis déjà expliqué là-dessus — qu'elle s'est alors surtout renouvelée en remontant à des sources anciennes, en copiant les vieux manuscrits oubliés du premier âge byzantin. Que, pour retremper leurs forces, les artistes du ^{xiv}^e et du ^{xv}^e siècle aient étudié ces chefs-d'œuvre du passé, qu'ils aient puisé à la large tradition narrative ou pittoresque qu'avaient créée le ^v^e et le ^{vi}^e siècle, il se peut : et ce n'est point diminuer leur mérite que d'y consentir. Ce qui importe, c'est que « ces artistes aient alors innové, dans le même sens que les Italiens, sans les imiter ² » : et cela, rien n'interdit de l'admettre. Par la variété plus grande des sujets, par la complexité plus pittoresque des compositions, par la nouveauté plus pathétique ou plus tendre des gestes et des attitudes, par la richesse de l'iconographie comme par les qualités du style, une part d'invention et d'originalité se manifeste, qu'on ne saurait supprimer. Et par là ces écoles d'art ont été créatrices, et il y a eu vraiment une renaissance.

Un fait aussi bien doit être remarqué, qui semble assez significatif. Pour la première fois, ou à peu près, dans l'art byzantin, on voit apparaître à cette époque des personnalités d'artistes bien distinctes. C'est le maître de Nagoritchino, Eutychios, qui, « par la pureté et la finesse de son style, la richesse et la hardiesse de son imagination ³ », apparaît comme un véritable et grand artiste. C'est Caliergis de Verria (1315), que la dédicace appelle « le meilleur peintre de la Thessalie ». C'est le maître inconnu de la Peribleptos, qui atteint plus d'une fois la force expressive de Giotto. C'est Théophane le Grec et son élève Roublev à Novgorod et à Moscou ; c'est Théophane le Crétois et Pansélinos, représentants au ^{xv}^e siècle des

1. Millet, *loc. cit.*, 629.

2. *Ibid.*, 630.

3. *Ibid.*, 642-643.

deux écoles rivales ; et c'est encore Frangos Catellanos de Thèbes, qui peignait en 1560 à Saint-Nicolas de Lavra, et qui faisait figure de chef d'école par certaines de ses innovations. Ce ne sont point là des détails indifférents et secondaires : eux aussi attestent le désir d'originalité, la volonté de création.

Pour faire bien comprendre cette dernière évolution de la peinture byzantine, il faut maintenant analyser brièvement les grands cycles décoratifs qu'elle a produits : on marquera ensuite les caractères généraux de cet art, en s'efforçant de déterminer par où il se rattache au passé, par où il fut vraiment créateur.

I

LES MOSAÏQUES

Kahrié-djami ¹. — A Constantinople, la mosquée de Kahrié-djami, qui était, à l'époque byzantine, l'église du monastère de Chora, a conservé, dans les deux narthex qui la précèdent, une importante décoration en mosaïque. L'ordonnance générale en est assez aisément reconnaissable. Deux séries de représentations y tiennent une place essentielle, empruntées, les unes à la vie de la Vierge, les autres à la vie du Christ. Mais, à ces deux cycles, par une ingénieuse disposition, le peintre a donné comme une sorte d'introduction dans les deux coupoles qui couronnent le second narthex. Dans l'une, le Christ, planant au centre, a au-dessous de lui les figures des patriarches, depuis Adam jusqu'à Mathusalem, et des représentants des douze tribus d'Israël ; dans l'autre, autour de la Madone, se rangent les images de seize rois d'Israël et de onze prophètes. Ainsi la généalogie du Christ s'unit au rappel des prophéties qui ont annoncé sa venue, pour former comme une préface au récit des épisodes de sa vie terrestre. Et pareillement les deux cycles évangéliques trouvent leur conclusion, d'une part dans les grandes figures, véritables icones, qui, au-dessus des portes d'entrée, représentent, ici la Vierge entre deux archanges (fig. 391), là le Christ, soit en buste, soit accueillant du haut de son trône le fondateur agenouillé à ses pieds (fig. 396) ; d'autre part, dans la composition colossale qui, au mur du second narthex, retrace la scène de

1. Richter, *Abendländische Malerei und Plastik im Orient* (Zeitschr. f. bild. Kunst. 1878) ; Kondakof, *Les mosaïques de la mosquée de Kahrié-djami*,

la Déisis, et met en présence le Christ et la Madone, héros des deux séries de représentations. Si l'on fait abstraction des figures isolées de saints qui, soit debout, soit en médaillons, garnissent la courbe des arcades, on aperçoit aisément l'unité de conception qui a présidé à ce grand ensemble. L'Église, comme à toutes les époques de



Fig. 391. — Constantinople. Mosaïques de Kahrié-djami (d'après Schmidt, *Kahrié-djami*).

l'histoire de l'art byzantin, emploie ici encore la peinture pour l'instruction et l'édification des fidèles ; et, l'image faisant partie intégrante du culte, elle dirige la main de l'artiste et dans son activité artistique voit toujours une œuvre pie.

Odessa, 1881 (russe) ; Mühlmann, *Die Mosaiken der byz. Klosterkirche Chora* (Archiv f. kirchliche Baukunst, 1886 et 1887) ; Kondakof, *Églises byzantines et monuments de Constantinople*, Odessa, 1887 (russe) ; Th. Schmidt, *Mosaïques et fresques de Kahrié-djami* (IIR., VIII, 1902) ; Diehl, *Études byzantines*, Paris, 1905 ; Munoz, *I mosaici di Kahrié-djami in Constantinopoli* (Rassegna italiana, 1906 ; Th. Schmidt, *Kahrié-djami* (IIR., XI), Sofia, 1906, avec un bel album de planches ; Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 102 suiv. ; Rüdell, *Die Kahrié-Dschamisi in Konstantinopel*, Berlin, 1908 ; Th. Schmidt, *La renaissance de la peinture byzantine au XIV^e siècle* (RA., 1912, II) ; Ainalof, *La peinture byzantine au XIV^e siècle*, Pétersbourg, 1917.

Le grand développement du culte de la Vierge dans le monde byzantin avait d'assez bonne heure introduit dans l'art la représentation des épisodes de sa vie. De Syrie, où cette iconographie semble s'être d'abord constituée, en empruntant aux évangiles apocryphes



Fig. 392. — La prière d'Anne. Mosaïque de Kahrié-djami (Phot. Sebah).

la matière de ses diverses compositions, elle se répandit assez promptement dans tout l'Orient chrétien. Le cycle de la Madone, on l'a vu, apparaît dès le ^x^e siècle dans les peintures des églises et dans les miniatures des manuscrits : désormais la faveur de ces thèmes nouveaux ne s'arrêta plus. Les artistes du ^{xiv}^e siècle les ont détaillés avec une particulière complaisance, à la Métropole ou à la Peribleptos de Mistra, aussi bien que dans l'église athonite de Vatopédi et dans l'église serbe de Stoudenitsa. Entre ces divers cycles, qui sont tous à peu près de même date, celui de Kahrié-djami offre un

intérêt tout particulier par l'ampleur du développement et la nouveauté pittoresque du style.



Fig. 393. — La Vierge devant les prêtres, Mosaïques de Kaluic-djami (Phot. Sebati).

Deux choses frappent surtout dans les dix-huit compositions qui, aux murs du narthex intérieur, racontent les épisodes de la vie de Marie, depuis le refus des offrandes de Joachim jusqu'aux reproches

de Joseph à la Vierge. C'est d'une part le soin minutieux avec lequel le peintre a traduit les moindres détails du récit des apocryphes, faisant de ses peintures comme une illustration perpétuelle et presque littérale du texte. C'est d'autre part la façon dont il a traité les diverses scènes comme de véritables sujets de genre, y multipliant les traits pittoresques, familiers ou touchants. Dans la Prière d'Anne fig. 392, au milieu du jardin verdoyant qu'arrosent



Fig. 394. — Le Recensement devant Quirinus. Mosaïques de Kahrié-djami (Phot. Sebah).

des eaux jaillissantes et qu'égaient des chants d'oiseaux, une petite servante est assise, sous des architectures, derrière la jeune femme, et la scène en prend un caractère de naïve intimité. Dans l'épisode des « sept premiers pas de Marie », ou dans celui des « caresses de la Vierge », c'est la même recherche des sentiments familiers et tendres. Et c'est partout une remarquable entente de la composition, savante et harmonieuse tout ensemble (par exemple dans la scène de la Distribution de la pourpre, fig. 393) ; et c'est, dans l'attitude des personnages et le détail des figures, un art singulièrement expressif et vivant.

Les mêmes qualités se rencontrent dans les scènes qui, sur les murs du narthex extérieur, représentent, en commençant par le voyage à Bethléem, l'enfance et les miracles du Christ. Il en est quelques-unes d'un mérite tout à fait supérieur : telle la composition qui figure un sujet très rarement traité dans l'iconographie byzantine, le Recensement devant le légat Quirinus (fig. 394). Dans



Fig. 395. — La guérison du paralytique. Mosaïque de Kahrié-djami (Phot. Sebah).

la manière dont la Vierge se détache, bien en vue entre le groupe que forment Joseph et ses serviteurs et celui des scribes qui enregistrent la déclaration, il y a un sens de l'arrangement tout à fait remarquable, et c'est une figure admirable de vérité et de vie que celle du proconsul dans sa tunique bleue brodée d'or, que couvre un ample manteau rouge, avec sa tête fine qu'encadre une courte barbe blonde, et que coiffe le bonnet blanc pointu des hauts dignitaires byzantins du *xiv^e* siècle. C'est, dans les compositions qui suivent, la même grâce aisée des attitudes, le même sentiment de la vie, la même recherche de l'émotion (Massacre des Innocents) que dans les épisodes du cycle de la Vierge. Et c'est enfin, dans les miracles, développés avec une particulière complaisance dans cette église consacrée au Christ « qui donne la vie », le même art sincère et simple, qui se plaît aux détails familiers et gracieux (enfant jouant dans la Multiplication des pains), aux compositions harmonieuses

et vivantes (Guérison du paralytique, fig. 395), et qui recherche volontiers les thèmes nouveaux ou rares : tel cet épisode, d'un style si réaliste, où se résume en quelque manière l'idée maîtresse de cette partie de la décoration, et où le Christ apparaît, au milieu d'une vraie cour des miracles, boiteux, bossus, aveugles, « guérissant,



Fig. 396. — Théodore Métochite aux pieds du Christ.
Mosaïque de Kahrié-djami (Phot. Sebah).

comme dit l'inscription, les diverses sortes de maladies ¹ ». Il est probable que, selon l'usage, le cycle de la vie du Christ se complétait par les épisodes de la Passion, sans doute placés, soit dans

1. Le même thème se retrouve à Mistra, dans l'église de la Métropole (Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 76, 1.)

l'église même, soit sur le mur actuellement vide d'une partie du narthex extérieur : ces mosaïques ont aujourd'hui disparu ¹.

On a fort discuté sur la date et sur l'origine des mosaïques de Kahrié-djami. Kondakof en attribuait la plus grande partie au ^{xii}^e siècle, et quelques morceaux seulement au ^{xiv}^e. Il semble au contraire absolument démontré que l'essentiel de la décoration date de l'époque des Paléologues et qu'elle fut exécutée, entre 1310 et 1320, sur l'ordre d'un ministre de l'empereur Andronic II, le grand logothète Théodore Métochite, qui s'est fait représenter, offrant son église au Christ, au-dessus de la porte du second narthex (fig. 396). Tout au plus peut-on admettre que quelques morceaux appartiennent à l'époque des Comnènes, par exemple le Christ bénissant qui domine la porte du premier narthex, et la Déisis colossale, auprès de laquelle un fragment d'inscription renferme le nom d'Isaac Comnène ; par le modelé moins souple, par le coloris moins savant, ces deux compositions rappellent en effet le style des mosaïques de Sicile. Mais le reste est sûrement contemporain du personnage qui s'est résolument présenté comme le « fondateur » de l'église, et qui en tout cas la restaura de fond en comble.

On a cru, d'autre part, au moment où on découvrit ces mosaïques, que ces ouvrages, datant du temps même où Giotto était à l'apogée de sa gloire, étaient l'œuvre de maîtres d'Occident, tant il semblait impossible d'attribuer à l'art byzantin cette élégance dans la composition, cet éclat dans le coloris, cette grâce fine et sentimentale dans les visages. Depuis que d'autres découvertes, en faisant connaître d'autres peintures de la Renaissance byzantine du ^{xiv}^e siècle, ont montré que ce sont là les qualités habituelles de l'art de ce temps, cette hypothèse a paru insoutenable, et elle est aujourd'hui abandonnée. Mais en revanche on a voulu plus récemment reconnaître dans les mosaïques de Kahrié des copies plus ou moins exactes de modèles infiniment plus anciens. Schmidt s'est appliqué à prouver que, pour les scènes de la vie de la Vierge, Théodore Métochite avait simplement fait reproduire les fresques syriennes dont l'abbé Michel de Syncelle avait au ^{ix}^e siècle fait décorer l'église. M. Millet a pensé d'autre part que les épisodes empruntés à la vie du Christ s'inspiraient de quelque ancien manu-

1. On a retrouvé assez récemment dans l'intérieur de l'église deux figures en mosaïque, représentant le Christ et la Vierge, debout sous des arcades sculptées : elles sont fort abîmées.

serit des Évangiles, dont l'illustration reproduisait la tradition hellénistique d'Alexandrie. Cette double hypothèse ne semble guère acceptable. Outre que les deux théories se détruisent un peu l'une par l'autre — car, entre le cycle de la Vierge, qui procéderait d'un modèle syrien, et le cycle du Christ, qui procéderait d'un modèle hellénistique, il y a une incontestable parenté de style et d'inspiration — on remarquera que d'une part rien ne prouve l'existence des fresques syriennes du monastère de Chora, et que d'autre part « huit siècles de copies, de remaniements, de croisements ont inévitablement diversifié le modèle à l'infini ¹ ». Ainsi, même en admettant que le mosaïste du ^{xiv}^e siècle a eu sous les yeux quelque vieux manuscrit hellénistique, il est aisé de voir quel souci l'artiste a pris de renouveler et d'enrichir l'iconographie, quel goût de la nouveauté il a montré dans sa façon de traiter les figures et les costumes, se plaisant à représenter « les nobles dames et les brillants cavaliers de la cour des Paléologues », comment enfin il a fait apparaître dans son œuvre tout « l'art d'une époque ² ». Sans doute cet art a conservé bien des souvenirs de la tradition ancienne, et les œuvres du ^{xii}^e siècle contiennent déjà en germe bien des choses que le ^{xiv}^e siècle a magnifiquement développées. Mais cet art est curieux de nouveauté : il se plaît aux thèmes non traités encore, il renouvelle en les transformant les thèmes anciens. C'est au ^{xiv}^e siècle qu'on rencontre pour la première fois les épisodes de Joachim au désert ³ ou des premiers pas de la Vierge, de Marie nourrie par les anges, de la prière de Zacharie ou du recensement devant Quirinus, du Christ guérissant toutes les sortes de maladies. Et il suffit enfin de comparer les mosaïques de Kahrié à l'illustration, si abondante pourtant, des homélies du moine Jacques en l'honneur de la Madone, pour voir le progrès accompli depuis le ^{xiii}^e siècle, et tout ce que l'artiste du ^{xiv}^e siècle a introduit dans ses compositions d'émotion vraie, d'intimité familière et tendre, de charme pittoresque, de naturel et de vie.

On a signalé déjà, chemin faisant, quelques-uns des traits caractéristiques de cet art vraiment créateur, par où il se distingue fortement des œuvres de l'âge antérieur. C'est l'entente de la composition, plus variée, plus souple, plus libre, où les groupes s'ordonnent selon des dispositifs aussi divers qu'ingénieux. C'est le

1. Millet, *Recherches*, p. 651.

2. Schmidt (RA., 1912, II, 131, 142).

3. Il se trouve également à Mistra, à la Peribleptos (Millet, pl. 126, 1).

goût du pittoresque, manifeste dans le riche décor des paysages et des architectures, qui se substitue, avec une science assez avancée de la perspective, au fond presque monochrome des mosaïques anciennes. C'est, dans les attitudes et les types, la recherche du mouvement, de l'expression, du naturel, de l'émotion, l'observation précise, aiguë, parfois infiniment réaliste de la vie, qui se plaît



Fig. 397. — Le Christ. Mosaïques de la coupole de la Parigoritissa à Arta.

à transformer en sujets de genre les épisodes sacrés. C'est le coloris éclatant, harmonieux, succédant aux valeurs un peu ternes des ouvrages d'autrefois, et, par ses tons profonds et riches, par ses vives et lumineuses couleurs, par ses larges touches, produisant les effets de la peinture « impressionniste ». Sans nier ces qualités, Schmidt a essayé de les expliquer de façon assez singulière. Constatant, dans les mosaïques de Kahrié, le mélange de la perspective inverse, empruntée à la tradition orientale, et de la perspective directe, d'origine hellénistique, il trouve là tout le secret de l'originalité qu'on attribue aux artistes du *xiv^e* siècle. C'est réduire à bien peu de chose le grand mouvement d'art de cette époque, et il semble bien qu'il en faille chercher ailleurs les origines. Sous

l'influence des humanistes du temps, l'art aussi revenait alors à la tradition hellénistique, et faisait de nouveau large place aux paysages, aux architectures, aux figures pittoresques qu'avait



Fig. 398. — Constantinople. Mosaïques de la coupole de Fetijé-djami
(Phot. Ebersolt).

aimés jadis l'art alexandrin. L'école de Constantinople avait été en tout temps assez fidèle à cette tradition : et ceci suffit à expliquer les analogies que l'art du xiv^e siècle peut offrir avec les modèles anciens et le caractère narratif qu'il donne à ses compositions. Mais il n'en demeure pas moins qu'il a magnifiquement développé et transformé les originaux dont il s'inspirait.

Aïnalofa a essayé, de façon ingénieuse, d'expliquer les raisons de cette transformation de l'antique tradition byzantine. Frappé de l'étroite ressemblance qu'offrent les mosaïques de Kahrié avec celles

du narthex de Saint-Marc de Venise, de la manière nouvelle dont, dans les deux cycles, sont traités le paysage et le décor architectural, de la place qu'y tient la figure féminine, du changement qui apparaît dans la structure des corps, dans le dessin plus tourmenté des draperies, dans certaines attitudes et dans certains costumes, il attribue l'origine de ces innovations à l'influence de l'art roman ou gothique, à celle aussi de la peinture italienne de la fin du ^{xiii}^e et du début du ^{xiv}^e siècle, et il conclut que l'aspect nouveau de l'art byzantin au ^{xiv}^e siècle tient plus à ce mélange de styles différents — Trecento italien et tradition byzantine — qu'à une originalité vraiment créatrice. Sans nier l'intérêt de ces remarques, on observera toutefois que, de l'aveu d'Aïnalof lui-même, ces influences occidentales, très puissantes sur l'art byzantino-vénitien, sont en Orient vite absorbées par le milieu vivant et fort de la tradition ancienne. On doit donc, si ingénieuse que soit l'hypothèse du savant russe, considérer les mosaïques de Kahrié-djami comme un des chefs-d'œuvre de l'école qui florissait à Constantinople au début du ^{xiv}^e siècle et qui de là a rayonné sur l'Orient tout entier. Byzance, on l'a très bien dit, a eu dans cette renaissance « la part prépondérante. Elle a dirigé le mouvement qui portait alors les maîtres à renouveler les traditions appauvries ¹. »

Fetijé-djami. — *Baptistère de Saint-Marc de Venise.* — Il reste de la même période quelques autres décorations en mosaïque. A la coupole de l'église de la Parigoritissa, à Arta, le Christ est représenté en buste, de dimensions colossales, et au-dessous de lui, entre les fenêtres du tambour, des prophètes tenant en main des cartels sont debout ² (fig. 397). L'œuvre, qui date du ^{xiii}^e siècle, est traitée encore dans le style ancien. Au contraire, dans les mosaïques de la coupole de la Fetijé djami à Constantinople, qui sont du commencement du ^{xiv}^e siècle, apparaît l'art nouveau de la Renaissance ³ (fig. 398). Le Christ qui occupe le médaillon central n'est plus le Pantocrator farouche et dur ; son visage est empreint, comme à Kahrié-djami, d'une bonté et d'une douceur infinies. Autour de lui, entre les nervures, douze prophètes sont représentés, et la variété de leurs attitudes, l'expression de leurs visages, les tonalités multicolores qui égaient leurs vêtements élégamment dra-

1. Millet, *loc. cit.*, p. 644.

2. Cf. le livre déjà cité d'Orlandos.

3. Ebersolt, *Etude sur la topographie et les monuments de Constantinople* (RA., 1909, II).

pés attestent le souci qu'a eu l'artiste de s'écarter des types traditionnels pour faire une œuvre vivante. Les mosaïques qui, à Venise, décorent le baptistère de Saint-Marc, et qui datent du milieu du xiv^e siècle, représentent non moins exactement les tendances de l'école nouvelle (fig. 399). Le drame de la mort de saint Jean-Baptiste

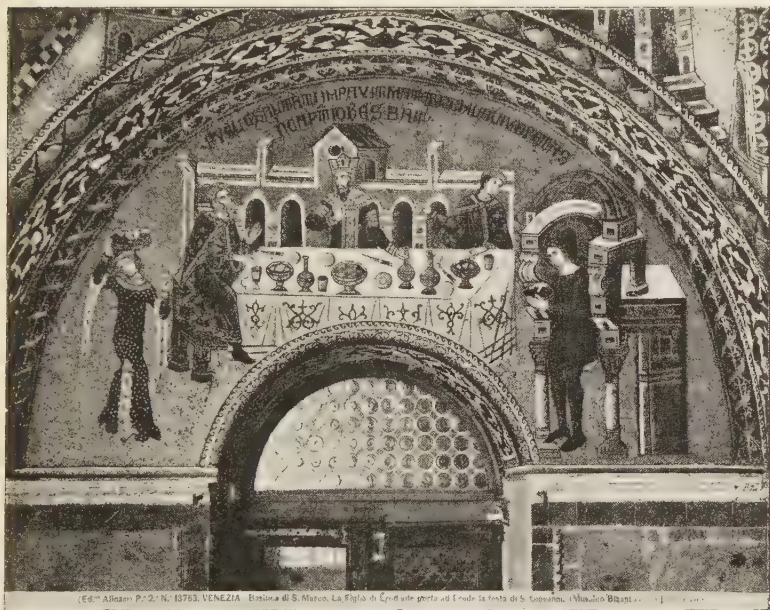


Fig. 399. — Le festin d'Hérode. Mosaïque du baptistère de Saint-Marc
(Phot. Alinari).

n'y est qu'un prétexte à des sujets de genre, où les personnages sont costumés à la mode de la cour byzantine, où des tables richement dressées détaillent avec complaisance les diverses pièces des services de luxe de l'époque, où des architectures égaient le fond du tableau : toute émotion est absente de ces compositions pittoresques, pleines de mouvement d'ailleurs et de vie, et dont les vives et chatoyantes couleurs augmentent encore le charme. Y doit-on, avec Ainalof ¹, reconnaître l'influence de Sienne et de Pise, en particulier dans la coupole, où les anges qui entourent le Christ

1. *Loc. cit.*, p. 53 et suiv.

diffèrent assez sensiblement de la tradition iconographique byzantine ¹ ? La symétrie de certaines scènes, comme la Crucifixion, l'arrangement de la composition, le caractère de l'iconographie s'inspirent si visiblement de Byzance, qu'ici encore, sans nier certaines influences de l'art occidental, on doit plutôt, semble-t-il, apparenter l'ensemble de cette décoration à l'école de Constantinople.

II

LES FRESQUES

Ce n'est plus toutefois que par exception que l'art byzantin du xiv^e siècle emploie la décoration des mosaïques à la parure des édifices sacrés. D'une part, dans l'empire appauvri, c'est là un luxe trop coûteux, auquel doivent renoncer la plupart des fondateurs d'églises, et d'autre part, aux tendances nouvelles d'un art par-dessus tout épris de mouvement, de pittoresque et d'expression, au besoin croissant qui s'y manifeste de finesse dans l'exécution, de délicatesse dans le coloris, il semble que la peinture à fresque se prête mieux, par les ressources plus abondantes et plus souples dont elle dispose. Une riche décoration de peintures murales couvre donc désormais, de haut en bas, les murailles des églises, et ces grands cycles décoratifs, qui s'échelonnent chronologiquement du commencement du xiv^e siècle au milieu du xvi^e, ont pour l'histoire de l'art un extraordinaire intérêt ².

Mistra ³. — Mistra en particulier conserve des fresques remarquables, qui permettent de suivre pendant tout un siècle l'évolution de la peinture byzantine. Beaucoup d'entre elles malheureusement sont fort endommagées (Sainte-Sophie, Evangelistria). Des restes un peu plus importants se conservent à l'église des Saints-Théodores et à la Panagia du Brontocheion, où de grandes figures assez effacées, encadrées par des revêtements de marbre, couvrent, avec des épisodes de la vie du Christ et de la Vierge, les murailles ⁴ : on y

1. Ainalof, *loc. cit.*, p. 60 et suiv.

2. Je signale, sans avoir pu le consulter, l'article de Th. Schmidt sur les peintures de la dernière époque byzantine (Viz. Vrem., 1916).

3. On a cité p. 755 les publications diverses relatives aux monuments de Mistra. Je me bornerai à rappeler ici le très intéressant album de 152 planches qu'a publié M. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910.

4. On y peut signaler, à la calotte de la salle des chrysobulles, des anges d'un mouvement hardi qui portent la gloire du Christ (Millet, pl. 100) et les compositions assez pittoresques où sont détaillés la mort et les funérailles de la Vierge (pl. 101, 102).

trouve également un intéressant portrait du despote Théodore I Paléologue. Mais trois ensembles surtout méritent de retenir l'attention : la Métropole (commencement xiv^e siècle), la Peribleptos (seconde moitié du xiv^e siècle), la Pantanassa (commencement xv^e siècle) ont gardé, suffisamment intactes, des décorations murales très riches et souvent très remarquables, où se manifeste l'œuvre des différentes écoles d'art de ce temps.

Métropole. — Deux groupes de peintres bien distincts ont travaillé à la Métropole. Les uns ont peint dans la grande nef les prophètes debout entre les fenêtres et les épisodes de la vie du Christ disposés au-dessous ; ils ont, dans le bas-côté du nord, représenté sur trois rangs des images de saints, guerriers ou martyrs, et à la voûte des compositions qui racontent la passion de saint Démétrius et quelques-uns des miracles du Christ ; à la voûte du bas-côté du sud enfin, ils ont, en cinq tableaux, retracé des scènes empruntées à la vie de la Vierge. Les autres, sur l'autre moitié de la voûte de la nef du sud, ont groupé en trois longues frises les miracles du Christ en Galilée et peint aux murs et aux voûtes du narthex les multiples épisodes du Jugement dernier. La première de ces écoles, toute traditionnelle, toute conservatrice, montre clairement par où l'art du xiv^e siècle se rattache encore aux leçons du xi^e et du xii^e siècle. Par l'ordonnance générale, par les architectures réduites et les fonds de rochers monotones qui y tiennent lieu de paysage, par les costumes et le coloris, les ouvrages de cette école rappellent les miniatures de l'âge antérieur ; les épisodes de la passion de saint Démétrius en particulier sont traités dans le même style que les compositions du Ménologe basilien. « Cette école, dit M. Millet, s'attache surtout au dessin et nuance le ton de chair par des ombres légères : elle recherche les valeurs moyennes, les harmonies paisibles et les attitudes simples. Elle ignore ou dédaigne la composition nouvelle, plus humaine ¹. » Les œuvres qu'elle a produites ne sont point d'ailleurs sans mérite : on y rencontre, comme dans les ouvrages de l'époque des Comnènes, une observation attentive et pénétrante, des attitudes vivantes, des modèles pris dans le milieu contemporain ; et dans certaines scènes, par exemple dans l'Ensevelissement de saint Démétrius, le peintre « a su faire pénétrer la vie dans les types traditionnels ».

Dans l'autre école, au contraire, plus réaliste, plus impressionniste,

1. Millet, *Art byz.*, II, 945.

apparaissent tous les traits caractéristiques du style nouveau que l'on observe à Kahrié-djami. Le peintre y est surtout préoccupé de faire œuvre de décorateur. Des architectures fantaisistes dominent la foule mouvante des personnages ; et « l'équilibre de la composition se plie aux nécessités de l'architecture ». Par ailleurs, l'élégance svelte des figures, le mouvement hardi des attitudes, la mâle beauté des visages aux traits accentués et populaires produisent une impression singulièrement forte de réalité et replacent en quelque façon la scène dans la vie. Le coloris enfin est fort remarquable : « il est fait de contrastes ; l'harmonie dominante est celle des complémentaires, rouge et vert ; de beaux tons profonds et riches ressortent, soit en clair sur le ciel sombre, soit en foncé sur des constructions claires. De larges touches de lumière, brusquement posées sur le vert profond de l'ombre, font vivement saillir les plans des visages, et produisent le modelé à la fois enveloppé et fort de la peinture impressionniste ¹ ». La merveille de cet art décoratif et réaliste est sans doute le Jugement dernier, aux figures si individuelles, si vigoureusement modelées, qu'anime un souffle d'émotion puissante ou douloureuse.

Peribleptos. — Les peintres de la Métropole, qui s'inspirent visiblement — surtout dans les miracles de Galilée — de la tradition d'Antioche et de l'iconographie palestinienne, représentent à Mistra l'école de Macédoine. En face d'eux, dans d'autres églises, à la Peribleptos, à la Pantanassa, apparaissent les ouvrages de l'école crétoise. Et peut-être bien cette école a-t-elle produit ici son chef-d'œuvre.

Les fresques de la Peribleptos ont été quelque peu endommagées par des infiltrations et des dépôts calcaires qui en ont par place altéré l'éclat. On n'y sent pas moins la main d'un grand artiste. On y observe une science remarquable de la composition, une rare entente du sens décoratif, une recherche du pittoresque, du mouvement, de l'expression, un goût remarquable de l'élégance et de la grâce, un art savant et libre tout ensemble. Évidemment ce n'est plus ici la large technique décorative des Macédoniens. Le modelé des visages est traité par des touches menues, par des lignes parallèles, minces et serrées ; on y reconnaît l'art minutieux et raffiné des peintres de chevalet et des faiseurs d'icônes. Le coloris n'est pas moins différent. Puissant, vigoureux, moins violent pourtant

1. Millet, *loc. cit.*, II, 946.

qu'à la Métropole, il est d'une exquise et somptueuse beauté, délicate et forte, étoffée et moelleuse à la fois. Plus sages que les maîtres impressionnistes de la Métropole, d'esprit plus idéaliste peut-être, à coup sûr de culture plus antique, les peintres de la Peribleptos ont-ils, comme on l'a dit, « moins de génie ¹ » ? Je ne le pense pas. En tout cas, par la justesse de l'expression, par l'élévation du style, par la profondeur et la puissance du sentiment, ils sont comparables aux maîtres italiens de la première moitié du xiv^e siècle.

A la coupole centrale, le Christ Pantocrator, avec son cortège de chérubins et de séraphins et les grandes figures de prophètes qui l'environnent, a beaucoup souffert des infiltrations. Aux parois des nefs et des absides, les fresques sont heureusement mieux conservées. A la conque de la grande abside, c'est la Madone trônant, au-dessous de laquelle des anges officiant, accompagnés des docteurs de l'Eglise, s'inclinent vers l'autel où l'Agneau est couché. Sur les côtés du bēma, deux grands tableaux montrent la Communion des apôtres ; à la voûte du bēma est représentée l'Ascension. Dans l'abside du nord, la Divine liturgie occupe l'hémicycle et la paroi du nord ; Emmanuel dormant adoré par les anges est figuré à la conque de l'abside de droite. Aux parois de la grande nef et aux voûtes des transepts, se succèdent les représentations des fêtes de l'Eglise ; dans la nef sud, ce sont les épisodes de l'ensevelissement du Christ ; dans la nef nord enfin, le cycle de la vie de la Vierge est largement développé en vingt et une compositions. Et bien que ces diverses peintures soient de valeur parfois inégale et dues sans doute à plusieurs mains, l'ensemble, œuvre d'une même école, renferme des morceaux d'un mérite singulier.

L'un des plus beaux est assurément la Divine liturgie (fig. 400, 401), que l'on trouve pareillement à la coupole de Sainte-Sophie. Au centre de la composition, le Christ, en grand-prêtre, est debout sous un dais ; devant lui défile la procession des anges portant les objets nécessaires au sacrifice eucharistique. Sur le fond d'un bleu intense, ils passent d'une allure légère et rapide, largement drapés de dalmatiques blanches dont les plis dessinent leurs hanches pleines, un ruban blanc traversant leurs cheveux roux, leurs ailes vertes à revers bleus largement éployées, les uns, coiffés de la mitre, tenant en main des cierges ou des encensoirs, les autres soutenant sur

1. Millet, *loc. cit.*, II, 948.

leurs mains les espèces. L'effet décoratif de ces élégantes silhouettes est extrêmement heureux. Le ton clair des robes, les chaudes carnations aux ombres verdâtres forment des taches lumineuses : la souplesse du dessin, la justesse des mouvements, la grâce des formes ne sont pas moins remarquables. Il n'y a, dans cette très belle œuvre, rien de conventionnel ni de solennel : et pourtant un sentiment religieux très profond l'emplit tout entière.



Fig. 400. — La divine liturgie. Fresques de la Peribleptos à Mistra (Coll. Hautes-Études, B. 9).

Non moins remarquable est le Christ dans une gloire qui flotte à la voûte du sanctuaire ; et si, dans la série des fêtes, toutes les compositions ne sont pas d'égale valeur (la Nativité et la Cène sont médiocres), il en est parmi elles d'admirables. Dans l'épisode des Saintes Femmes au tombeau, l'ange drapé de blanc, assis au bord du sépulcre, a toute la noblesse et la distinction des figures antiques, et les femmes, vêtues de vert et de rouge, mettent dans la composition une note infiniment harmonieuse. Dans la scène de la Transfiguration, le Christ aux cheveux roux, revêtu d'une robe blanche aux reflets orange, qui s'enlève en pleine lumière sur le fond bleu, est d'une grandeur et d'une beauté incomparables.

(fig. 402). La Crucifixion qui décore le transept du sud, est, par la variété des costumes, extraordinairement pittoresque et animée. La Dormition de la Vierge qui, au transept du nord, est placée au-dessus de la porte, offre, avec une composition harmonieuse et noble, une foule de détails curieux empruntés à l'antiquité. Dans la Descente de croix, le groupe des femmes est plein d'une émotion intense et pro-



Fig. 401. — La divine liturgie. Fresques de la Peribleptos à Mistra
(Coll. Hautes-Études, B. 10).

fonde. Dans l'Anastasis, le Sauveur tout drapé de rouge produit un effet puissant et fort. Le Thrène n'est pas moins émouvant. Dans l'Ascension, enfin, le mouvement des anges qui soutiennent la gloire est superbe, et les apôtres groupés autour de la Madone ont une remarquable variété de gestes et d'attitudes (fig. 403).

Les mêmes qualités d'élégance, de mouvement, de vie, se retrouvent, avec un talent plus personnel et plus délicat encore, dans les scènes de la vie de la Vierge. « La légende de la Madone a tout particulièrement séduit ces artistes sensibles. » Ils l'ont traitée avec infiniment de goût et de respect. « Leur jeune Vierge a vraiment la tenue, la distinction, l'allure, la finesse et la grâce d'une patricienne byzan-

tine¹. » Rien n'est plus vivant et plus familier que les bergers qui causent avec Joachim au désert, plus élégant que la gracieuse silhouette de Joachim devant le conseil des prêtres, plus aimable que les petites figures dansantes qui, se tenant par la main, animent l'une



Fig. 402. — Le Christ, détail de la Transfiguration. Fresque de la Peribleptos à Mistra (Coll. Hautes-Études, C. 12).

des scènes de l'enfance de la Vierge, plus noble que la composition où Joseph reçoit le bâton fleuri (fig. 404). Enfin, dans l'Annonciation placée, selon l'usage, aux deux piliers qui flanquent l'abside, « l'ange a l'élégant dessin des œuvres florentines de la première moitié

1. Millet, *loc. cit.*, II, 948-949.

du ^{xv}^e siècle, et la Vierge, assise dans une attitude de recueillement, est d'un sentiment exquis ¹ ». Dans tous ces ouvrages il y a vraiment la révélation d'une grande école d'art, très pénétrée par les influences de l'humanisme, très touchée de la grâce mondaine qui



Fig. 403. — L'Ascension. Fresque de la Peribleptos à Mistra (Coll. Hautes-Études, B. 7).

se rencontrait alors à Constantinople, et pour la première fois peut-être dans l'histoire de la peinture byzantine, il semble qu'on ait affaire ici à des artistes véritables, et qui eurent une personnalité ².

Pantanassa. — Les fresques de la Pantanassa, peintes vers 1430, et mieux conservées matériellement, ne sont comparables à celles de la Peribleptos ni pour la composition, ni pour le style, ni pour la couleur, qui est souvent trop éclatante, presque criarde. La

1. Magne, *Mistra*, p. 27.

2. A l'église de Sainte-Sophie (milieu du ^{xiv}^e siècle), une représentation de la Nativité de la Vierge montre un joli exemple du style pittoresque (Millet, pl. 133, 1).

recherche du pittoresque y multiplie à l'excès, jusqu'à encombrer les fonds, les architectures fantaisistes ; la recherche du mouvement



Fig. 404. — Mistra. Peribleptos. Fresques de la vie de la Vierge
(Coll. Hautes-Études, B. 7).

et de l'expression y produit, par exemple dans l'Ascension qui occupe la voûte du bema, un excès d'agitation qui fait contraste avec la simplicité de la Peribleptos ; la recherche du pathétique

enfin, si elle a produit quelques figures étonnantes par la vérité de l'expression, en altère un peu aussi la noble et pure beauté. Quel-

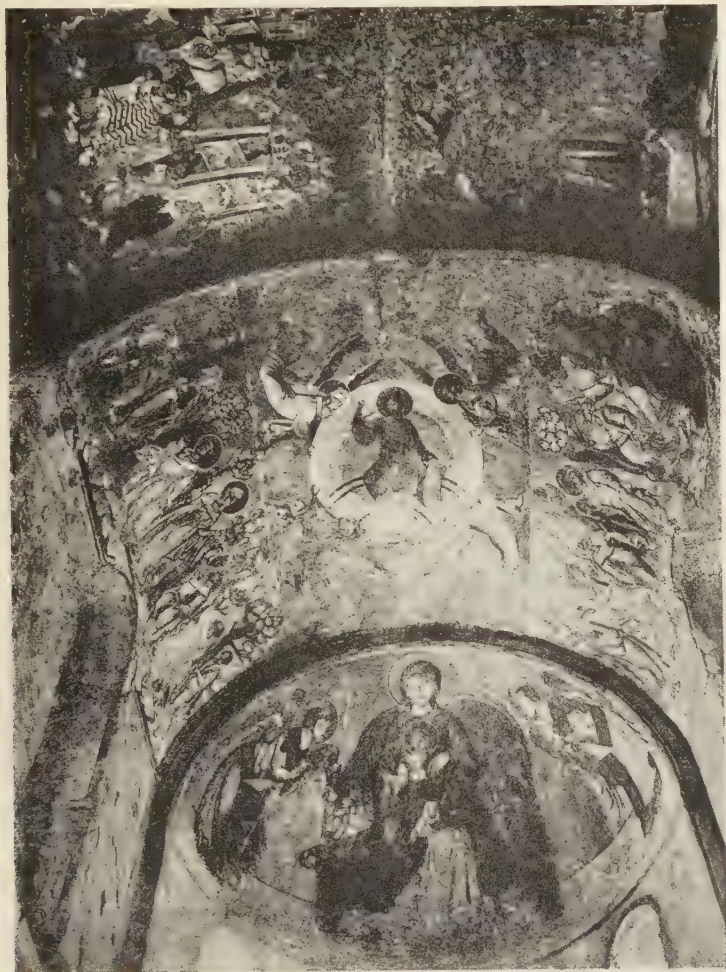


Fig. 405. — Mistra. Pantanassa. Mère de Dieu et Ascension.
(D'après Millet);

ques compositions cependant attestent de réelles qualités décoratives, et montrent une sûreté et une largeur de touche qui n'est

pas sans mérite. La décoration de la grande abside, qui rappelle celle de la Peribleptos est d'une grandeur assez impressionnante.

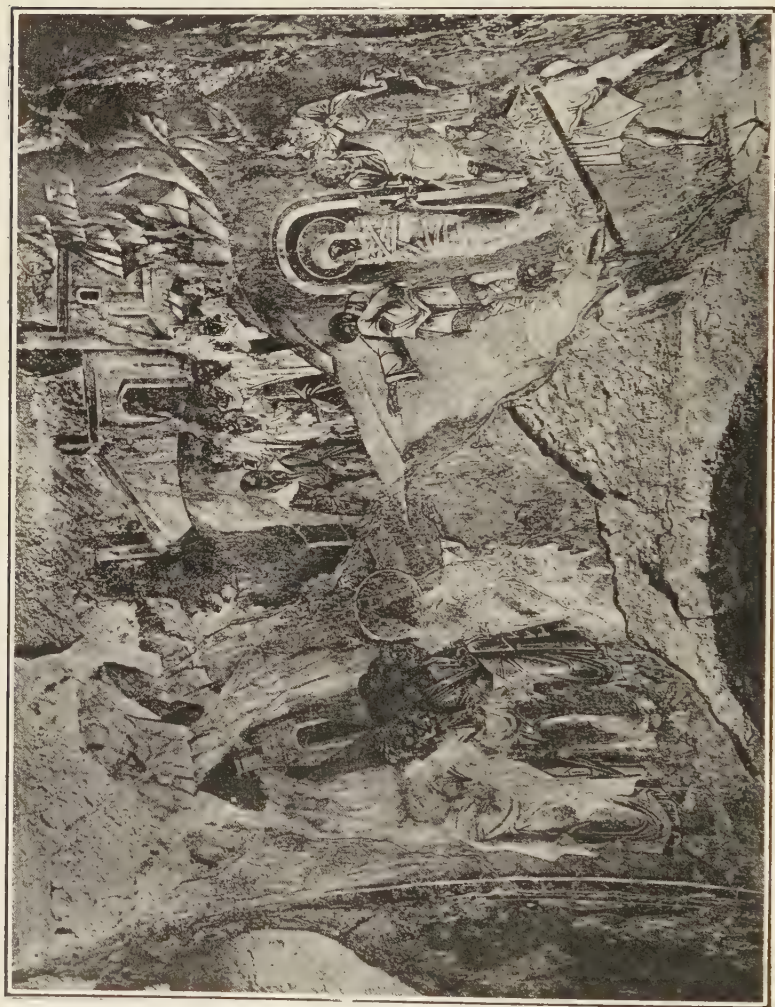


Fig. 406. — Mistra. Pantanassa. Résurrection de Lazare.
(D'après Millet).

(fig. 405). L'Entrée à Jérusalem est intéressante par la variété des costumes, la belle allure de la figure principale, la grâce pittoresque des enfants qui jouent aux pieds du Christ, le riche décor

d'architecture qui remplit le fond de la scène. La Résurrection de Lazare (fig. 406) est bien composée, le dessin des draperies y est large, le coloris d'une technique assez semblable à celui de la Peribleptos et le paysage de rochers et d'architectures est d'un aspect presque romantique. Dans les petites coupoles enfin et aux murs des tribunes, des figures de prophètes, d'apôtres, d'évêques et de moines sont traitées largement, dans un beau style monumental, encore qu'elles manquent un peu de sérénité et de calme.

Si l'on compare ces fresques de Mistra aux mosaïques du ^x^e siècle, toutes pleines encore des traditions de l'art classique, elles apparaissent absolument différentes. Par leur recherche du pittoresque, de l'expression, du pathétique, par le sentiment religieux qui les anime, constamment elles font penser aux primitifs italiens, et il n'est point douteux que c'est d'Italie, de Sienne et de Venise, avec qui Byzance au ^{xiv}^e siècle entretenait d'étroites relations, que viennent certains gestes et certaines attitudes. « Les deux mondes, on l'a dit, si profondément séparés par la langue, la religion, les idées et les mœurs, communient pourtant dans l'art ¹. » Mais, dans cette imitation même, d'ailleurs fort réservée, l'Orient maintient les traits essentiels de son iconographie, il observe la tradition et la retenue des ancêtres, il reste jusqu'au milieu du ^{xvi}^e siècle fermé à l'influence de la Renaissance. Précurseurs admirables de cette école crétoise qui devait au ^{xv}^e siècle, en Serbie et en Russie, au ^{xvi}^e siècle, à l'Athos, briller d'un si vif éclat, les peintres de Mistra sont les plus beaux représentants du style nouveau qui, né probablement dans la capitale, a été apporté de là en Laconie. Assurément il y a des faiblesses dans leur œuvre : le dessin y est gauche parfois, la perspective médiocre, et on y sent peu d'étude du modèle vivant. Mais ces maîtres ont le goût des belles formes, ils recherchent la grâce et l'élégance, ils ont surtout le sens de la vie, du pittoresque, de l'expression. Et par-dessus tout leur coloris est admirable. Leur palette est d'une variété surprenante. Nul ne connaît mieux qu'eux les beaux effets qu'on tire de l'opposition des rouges et des verts ; nul ne s'entend mieux qu'eux à faire chanter les bleus intenses, à varier plus subtilement la gamme des rouges et des bruns. La qualité de leurs gris, de leurs jaunes clairs, de leurs verts pâles est charmante : ils les marient avec un sens rare des valeurs, avec une ingéniosité raffinée, ils les combinent en des

1. Millet, *Recherches*, p. 689.

harmonies exquises, tantôt d'une richesse assourdie, tantôt d'une plénitude vigoureuse. Décorateurs admirables, ils donnent une idée très haute de la grande école d'art qui, vers ce même temps, exerçait son influence sur tout l'Orient chrétien.

Peintures de Macédoine et de Serbie. — Les églises de Macédoine et de Serbie conservent un grand nombre de peintures murales, généralement datées avec précision, et qui s'échelonnent entre la fin du xiii^e siècle et la fin du xv^e siècle. On y peut, comme dans les églises de Mistra, distinguer diverses influences et reconnaître plusieurs écoles.

Parmi les plus anciennes, on peut citer celles qui, à Melnic, décorent les deux petites églises de la Trinité (1287) et de la Pantanassa (1289) ¹ ; les fresques de la première, qui représentent des saints, sont très effacées ; mais dans la seconde, on remarque, sur le mur extérieur de l'ouest, une image de la Pantanassa trônant, à droite de laquelle deux anges de haute taille, tenant, l'un une couronne, l'autre une épée, s'inclinent vers la Madone dans un geste d'adoration. « La richesse des vêtements, la noblesse des attitudes, l'harmonie subtile des couleurs adoucies par le temps » font une impression saisissante. « Sur cette façade de torchis, que l'art grandiose de Byzance a marquée de son sceau, une beauté resplendit. » Sur la face extérieure du mur sud, d'autres fresques intéressantes représentent la guérison du paralytique, l'apparition du Christ aux Saintes Femmes et la composition que le Guide de la peinture appelle « l'Échelle du salut ».

Dans la même région voisine de Salonique, l'église d'Haghios Christos, à Verria, a une décoration datée de 1315 et signée du peintre Caliergis, que la dédicace appelle « le meilleur peintre de la Thessalie. » L'Annonciation y figure à l'arc triomphal ; les grandes fêtes de l'Église, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Crucifixion, Dormition de la Vierge (fig. 407), occupent, au-dessus d'une rangée de prophètes et d'ascètes, les différentes parois de l'édifice. Ces scènes sont traitées dans le style pittoresque qu'on observe à Kahrié-djami et à Mistra.

Dans le massif montagneux qui domine à l'ouest la plaine macédonienne, on trouve, dans les îles du lac de Prespa, plusieurs églises qui conservent des fresques du xiv^e siècle ². Dans l'église de Saint-

1. Perdrizet, *Melnic et Rossno* (BCH., XXXI, 1907).

2. Milioukof, *Antiquités chrétiennes de la Macédoine occidentale* (IIR., IV, 1899) (russe) ; Kondakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909 (russe).

Pierre, des scènes de la vie de la Vierge rappellent les compositions de Kahrié-djami ; dans l'église de la Vierge la façade occidentale montre à l'extérieur une représentation du Jugement dernier, datée de 1369, et au-dessous les figures colossales des fondateurs, le César Novak, sa femme et ses enfants. L'intérieur est orné de scènes de



Fig. 407. — Mort de la Vierge. Fresques de l'église d'Haghios Christos à Verria (Coll. Hautes-Études, C. 714).

la vie du Christ ; à l'abside on lit la date de 1345. A Ochrida, la vieille église de Saint-Clément a des fresques de 1348, représentant des scènes de la vie du Christ, et exécutées aux frais du grand joupan André Grapa ; et sur la rive orientale du lac d'Ochrida, à Zaoum, l'église de la Madone Zachloumitissa renferme de belles peintures datées de 1361, dues à la libéralité du César Gourgouras, et entre lesquelles une représentation de la Déisis est particulièrement remarquable.

Mais, de toutes ces décorations, les plus intéressantes assurément sont celles que renferment les églises bâties par les tsars serbes du xiv^e siècle ¹. Dans l'église royale de Stoudenitsa, qui date de 1314,

1. Valtrovits, *ὁ Προδρόμος*, Vienne, 1878 ; Pokrychkin, *Architecture des églises orthodoxes dans le royaume actuel de Serbie*, Pétersbourg, 1906 [russe ;

à côté des portraits de Miloutine et de sa femme Simone, de nombreuses compositions retracent les épisodes de la vie de la Vierge et des scènes de la vie du Christ (fig. 408), tandis que, à la courbe

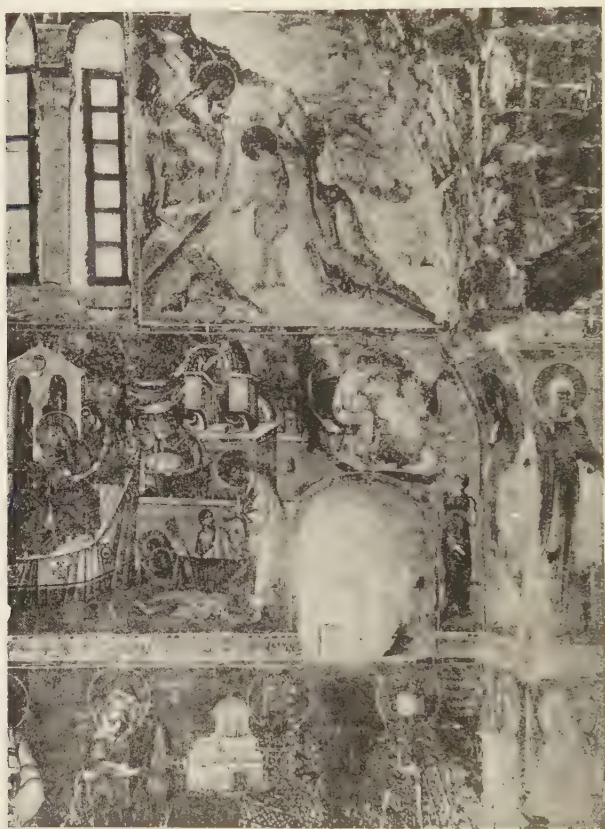


Fig. 408. — Fresques de Stoudenitsa (d'après Pokrychkin).

de l'abside, se développe le thème de la Communion des Apôtres. A Nagoritchino (1317), on admire, malheureusement assez effacées, des fresques qui, par la science de la composition, la justesse du dessin, la fraîcheur du coloris, sont peut-être « les plus précieuses

Kondakof, *Macédoine* ; Okounef, *Les peintures à fresques serbes du moyen âge* (russe), Prague, 1923. Cf. Millet, *Recherches*.

de l'art serbe ¹ » ; le maître qui les a signées, Eutykhios, y a représenté les grandes fêtes, l'enseignement et les miracles du Christ, la Passion et la Résurrection : par les vastes architectures qui s'y déroulent en longues frises, par la foule mouvante des personnages, par la grâce aimable des détails, elles rappellent les fresques qui, à Mistra, décorent la Métropole ; par la pureté et la finesse du style, par la richesse et la hardiesse de l'imagination, elles révèlent la main d'un véritable artiste. Les peintures de Gratchanitsa, qui datent du même temps, bien qu'elles soient mieux conservées et plus célèbres, ont peut-être moins de charme. Le modelé y est moins souple, le trait moins net. On y trouve les mêmes thèmes, la même ordonnance qu'à Nagoritchino, les fêtes, les miracles, la Passion, la Résurrection. De longues frises y racontent, selon l'ordre du calendrier liturgique, les martyres des saints ou représentent les multiples épisodes du Jugement dernier ; certains morceaux « montrent le faire nerveux de Nagoritchino et de Mistra ² ». On sent que tous ces peintres ont été formés à une même école, et qu'à cette éducation commune ils doivent un même goût réaliste, une même culture antique, une même facture pittoresque.

Dans les fresques du temps de Douchan, à Liouboten près de Skoplje (1337), à Tchourtcher (commencement du xiv^e siècle), à Matejitch (milieu du xiv^e siècle, au monastère de Marko (fin du xiv^e siècle), il y a plus de lourdeur peut-être, encore que les compositions qui, dans ces deux dernières églises, illustrent l'hymne Acathistos (fig. 409, soient d'un assez vif intérêt. Et à Lesnovo (1349), comme à Zaoum, dans la décoration déjà citée (1361), des maîtres grecs ont laissé des œuvres tout à fait distinguées.

Toutes ces peintures appartiennent à l'école macédonienne. A la fin du xiv^e siècle et au commencement du xv^e, une autre école apparaît. Les fresques de Ravanitsa (1381. Miracles et Passion du Christ ; le Christ et les prophètes à la coupole, la Communion des apôtres à l'abside), celles de Ljoubostinja (1389-1405), de Manassia (1407. Communion des apôtres), de Roudenitsa, de Kalinitch (miracles du Christ), sont exécutées dans le même style que les peintures de la Peribleptos à Mistra. C'est la technique des maîtres crétois, leur « modelé soigné, obtenu au moyen de minces lignes, de hachures souples et libres » ; ce sont les mêmes figures idéales,

1. Millet, *Art byz.*, II, 952.

2. Millet, *ibid.*, 952.



Fig. 409. — Fresques de Matejitch (xiv^e siècle)
(Phot. communiquée par M. Millet).

les mêmes lignes harmonieuses et pures ; c'est aussi le même goût « du pittoresque, du détail piquant, de la composition complexe et animée, de la grâce¹ ».

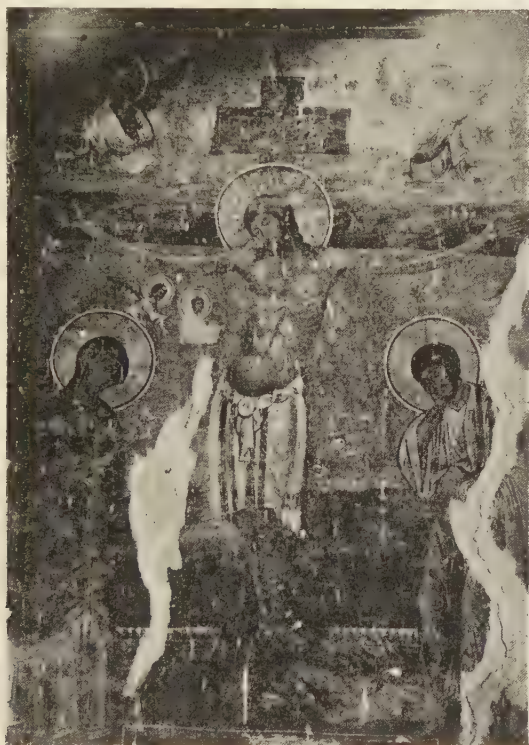


Fig. 410. — La Crucifixion. Fresques de Stoudenitsa (d'après Pokrychkin).

Plus sage, plus délicate, moins fougueuse et moins hardie que l'école macédonienne, cette école a prolongé son activité et persisté jusqu'après la conquête turque. Elle a produit alors même des œuvres remarquables, par exemple à Castoria (1486), dans l'église de Saint-Nicolas, et dans le couvent bulgare de Poganovo (1500), où l'on constate les mêmes qualités de pittoresque, de mouvement,

1. Millet, *Art. byz.*, II, 954.

de vie, la même entente du coloris que nous avons précédemment signalées ¹.

Caractères généraux des fresques serbes. — Ainsi, deux grandes écoles d'art ont successivement travaillé en Serbie, et toutes deux procèdent surtout de Byzance. Comme l'a très bien dit Kondakof, les peintures murales serbes sont « une variante du style byzantin, élaborée sous l'influence italienne par l'école locale, mais conservant les dehors du type grec. Assurément, à la base, se trouvait la maîtrise grecque ². » C'est ce qu'il importe de marquer en définissant les traits généraux de cet art serbe, et d'autant plus que des théories récentes se sont efforcées de le soustraire à l'influence de l'art byzantin.

Si un point semble hors de doute, c'est la place considérable que tinrent les maîtres grecs dans la décoration des églises serbes. C'est selon l'ordonnance byzantine que les images sont réparties dans les sanctuaires, sauf en quelques détails où se marque l'influence de l'Orient cappadocien ; c'est à l'iconographie byzantine, telle qu'elle s'est développée au ^{xiv}^e siècle, que sont empruntés la plupart des thèmes représentés, sauf en quelques traits où se manifeste l'influence de l'Italie ; enfin des inscriptions grecques accompagnent généralement ces fresques, des signatures d'artistes grecs se lisent à Nagoritchino et à Lesново, et cela suffit pour leur attribuer dans ces décorations une part essentielle, comme dans celle de Gratchanitsa et de Matejitch. Sans doute des peintres indigènes ont pu se former à l'école de ces maîtres byzantins ; mais, de façon générale, c'est de Constantinople que venaient les artistes qui peignirent les fresques de Macédoine et de Serbie comme ceux qui peignirent les fresques de Mistra.

Aussi bien observe-t-on, dans cet art serbe, la même évolution que dans l'art byzantin. Les fresques les plus anciennes, celles de la grande église de Stoudenitsa par exemple (fin ^{xii}^e siècle), rappellent encore les ouvrages du ^{xi}^e siècle byzantin. Dans la Crucifixion (fig. 110), dans les figures de saints, « les nus ont un beau ton doré et de légères ombres vertes, un modelé souple et juste ; les attitudes et la draperie simples, les traits petits et fins, les nez arqués font penser aux mosaïques de Daphni ³ ». Le même style se remarque

1. Th. Schmidt, *Die Malereien des bulgarischen Klosters Poganovo* (BZ., XVII, 1908).

2. Kondakof, *Iconographie de la Vierge*, 1911, p. 203.

3. Millet, *loc. cit.*, 951.

dans les parties anciennes de Zitcha (les Quarante-Martyrs, scènes de la vie de sainte Théodosie et de saint Sabas), qui datent du commencement du ^{xiii}^e siècle. L'école conservatrice a fourni pareillement les modèles qui ont servi à décorer l'église de Gradats (milieu ^{xiii}^e siècle). Mais déjà, en 1164, à Nérès près de Skoplje, l'évolution



Fig. 411. — Nativité de la Vierge. Fresque de Stoudenitsa (d'après Pokrychkin).

s'annonce et la technique impressionniste apparaît. Durant tout le ^{xiv}^e siècle, au temps de Miloutine et de Douchan, l'art serbe a accepté sans réserve le nouveau style pittoresque que Byzance a créé, et qui caractérise l'école macédonienne.

On a signalé chemin faisant tout ce que les fresques de Stoudenitsa, de Nagoritchino, de Gratchanitsa offrent, par la composition, le goût des détails familiers, le sens du mouvement, le coloris, de ressemblances avec les mosaïques de Kahrié et les fresques de Mistra. Les représentations de la légende de la Vierge à Stoudenitsa par exemple (fig. 411, 412) semblent inspirées des mêmes modèles que les compositions de l'église de Chora ou de l'église de la Peri-

bleptos. Chez les Serbes comme chez les Byzantins, c'est le même art plus pittoresque et plus libre, la même iconographie plus complexe et plus riche, qui s'étend sur les détails du récit, qui se complait à raconter les souffrances du Christ ¹ ou les épisodes de la vie de la Vierge, qui dans l'illustration des textes liturgiques, tels que l'Acathistos, des hymnes, des prières, etc., cherche des thèmes nouveaux inconnus à l'ancien art byzantin. C'est un des traits les plus remarquables en effet de cette Renaissance du xiv^e siècle que ce désir incessant d'invention, cette activité créatrice toujours en éveil, qui non seulement modifie les thèmes anciens, mais accueille les plus modernes, qui tour à tour s'inspire des motifs hellénistiques remis en honneur et des commentaires des théologiens contemporains. L'école byzantine de Serbie paraît avoir eu une grande part dans ce mouvement, et peut-être même a-t-elle eu parfois le mérite de l'originalité. Elle a imaginé pour certains thèmes, comme la Divine liturgie, une composition plus savante, qui mêle aux anges les grands docteurs de l'Église (monastère de Marko) ; elle a traité de façon personnelle certains sujets communs à la Serbie et à Mistra ; son iconographie paraît, en un mot, plus complexe et plus avancée. « Les peintres des Crais ont montré peut-être moins de hardiesse dans les procédés, moins de force et de hauteur dans le style, mais le souffle de la Renaissance semble les avoir plus largement pénétrés ². » Sans doute, dans ces innovations, une part revient à l'influence de l'Italie : Marie sortant de sa sérénité immuable pour embrasser, dans la Nativité, l'enfant divin, pitoyable dans le Thrène, se pâmant dans la Crucifixion; Jésus montant volontairement à l'échelle de la croix (Nagoritchino, monastère de Marko) ; d'autres scènes encore, comme la Flagellation ou le Coup de lance, tous ces motifs doivent quelque chose à l'inspiration siennoise ou vénitienne. Mais cette imitation reste toujours discrète et prudente. Que l'on compare telle fresque de Nagoritchino à tel panneau du retable de Duccio : le peintre byzantin a bien pu imiter le siennois dans le détail de la facture : « il conserve pourtant les traits essentiels, le type fondamental de ses modèles byzantins » ³.

Un dernier trait est à signaler, où apparaît pareillement la commu-

1. Millet, *Recherches*, p. 640.

2. Millet, *Art. byz.*, II, 954. On trouvera des exemples précis de ce mouvement de l'iconographie au xiv^e siècle dans Millet, *Byzance et non l'Orient* (R. A., 1908, I).

3. Millet, *Recherches*, p. 654.

nauté d'inspiration qui anime l'art serbe et l'art byzantin. C'est le goût du réalisme qui se manifeste dans les nombreux portraits dont sont décorées les églises. C'est Étienne I à Zitcha, Dragoutine à Arilje, Miloutine et sa femme Simone à Stoudenitsa et à Gratchanitsa (fig. 413 ; c'est Douchan et Oliver (fig. 414) à Lesnovo,



Fig. 412. — Présentation de la Vierge au temple. Fresque de Stoudenitsa (d'après Pokrychkin).

Lazare à Ravanitsa, Étienne Lazarevitch à Manassia. De même Théodore Métochite s'est fait représenter à Kahrié, le despote Théodore Paléologue dans l'église du Brontochion à Mistra, l'empereur Alexis III de Trébizonde au monastère de la Mère de Dieu. Ces portraits sont aussi remarquables par la vérité du dessin et la force de l'expression que par la simplicité de l'exécution. Ils montrent un art soucieux de l'observation, capable de saisir la réalité et la vie, et en face de la peinture religieuse, un goût persistant de la peinture historique, qui se retrouve ainsi à toutes les époques de l'art byzantin.

Au delà de la Serbie, et parfois peut-être par son intermédiaire, l'école macédonienne et l'école crétoise ont exercé une large influence. La première fait au xiv^e siècle sentir clairement son action



Fig. 413. — Gratchanitsa. Le Kral Miloutine (d'après Millet)

en Bulgarie, en Roumanie, en Russie. La seconde, vers la fin du xiv^e siècle et au xv^e, supplante l'école de Macédoine en Russie, comme elle la supplante en Serbie ; comme elle la supplantera au xvi^e siècle à l'Athos. Il y a donc là autant de provinces de l'art byzantin qu'on ne saurait se dispenser d'étudier brièvement.

Bulgarie ¹. — Les fresques qui décorent les églises de la Bulgarie ont été, pour la plupart, insuffisamment étudiées jusqu'ici. Parmi elles, les mieux connues et les plus remarquables sont celles qui décorent l'église de Batehkovo près de Stanimaka, et celles qui ornent l'église de Boïana, à quelques kilomètres de Sofia. Les premières, qui datent de la seconde moitié du xii^e siècle, représentent, dans l'église, la série des grandes fêtes, dans le narthex, des sujets symboliques tels que la Vision d'Ézéchiel et le Jugement dernier. Des figures isolées, dont certaines ont le caractère de véritables icônes (les cadres sont figurés accrochés au mur par des anneaux et des clous) complètent la décoration ². Par l'iconographie comme par le style, ces peintures se rattachent aux monuments de la fin du xi^e et du xii^e siècle, Daphni, Kief, Venise, Chapelle palatine et à l'école de Constantinople : les inscriptions sont grecques. Quelques additions postérieures (portraits des fondateurs, du tsar Ivan Alexandre, etc.) datent du milieu du xiv^e siècle. Les fresques de Boïana sont datées de 1259 et représentent, en trois zones superposées, des scènes de la vie du Christ et des figures de saints, entre lesquelles les saints militaires tiennent une grande place. Par le style, ces peintures, comme celles de Batchkovo, rappellent encore l'art sobre du xii^e siècle. Dans le narthex, une composition intéressante, d'un dessin fin et vivant, montre le Christ parmi les docteurs ; le groupe des Juifs qui occupe la droite est particulièrement digne d'attention. Mais ce qu'il faut signaler surtout, ce sont les portraits du fondateur, le sébastocrator Kalojean, et de sa femme Dessislava, et en face d'eux les portraits du tsar Constantin Asen (1258-1277) et de la tsarine Irène, qui était une princesse grecque. Les quatre effigies, somptueusement vêtues, les deux dernières en grand costume impérial, sont fort remarquables par le souci de l'observation et l'accent de réalité qui

1. Filof, *L'ancien art bulgare*, Berne, 1919 ; A. Grabar, *Matériaux pour l'art du moyen âge en Bulgarie*, Sofia, 1921 ; *L'église de Boïana*, Sofia, 1924.

2. A. Grabar, *Une décoration murale byzantine au monastère de Batchkovo en Bulgarie*. (Bull. de l'Institut arch. bulgare, t. II, Sofia, 1924.)

y apparaît, par la beauté de la couleur aussi, qui se rencontre de même dans toute la décoration. Bien que toutes les inscriptions qui



Fig. 114. — Lesnovo. Le despote Oliver (d'après Millet).

a accompagné ces peintures soient en bulgare, les artistes qui ont travaillé à Boïana semblent avoir eu des modèles byzantins, sans doute des miniatures semblables à celles qui illustrent le *Ménologe* du Vatican ou le *Psautier* de Basile II. Ainsi, par le style, par l'icôgraphie, et pareillement par l'ordonnance, les fresques de Boïana gardent un reflet de l'art byzantin du *x^e* et du *xii^e* siècle.

Il en est de même des peintures du même temps qui décorent les églises de Tirnovo, Saint-Dimitri (1186), l'église des Quarante-Martyrs (1230), ou les chapelles de la Trapézitza. C'est le même style qu'à Boïana et c'est la même influence, et si, comme on l'affirme, les artistes étaient bulgares, ils avaient certainement été élevés à l'école de Constantinople.

D'autres décorations datent du ^{xiv}^e siècle, celle du monastère de Zemen, où l'on observe, à côté de saints particuliers à la Bulgarie, d'intéressantes images des fondateurs, celle de l'église des saints Pierre et Paul à Tirnovo, malheureusement fort endommagée par le tremblement de terre de 1913. Du Lavement des pieds, de la Mise au tombeau qui étaient, paraît-il, remarquables, il ne reste plus que quelques fragments. La Dormition de la Vierge, aux attitudes fort mouvementées, est au contraire de style assez médiocre ; les figures de saints qui décorent le bas des murailles sont rudes ; seule, une représentation de la Déisis est d'effet assez majestueux. Dans le narthex, figurent les conciles œcuméniques. Toutes ces peintures, de même que celles du ^{xv}^e siècle (Krémikovtzi, 1493 ; Poganovo, 1500), semblent se rattacher à l'école crétoise, à l'art savant des peintres de chevalet et d'icônes. En tout cas elles dépendent étroitement de l'école d'art qui florissait au ^{xiv}^e siècle à Constantinople.

Roumanie ¹. — Il en est de même en Roumanie ; et l'art byzantin y a produit un chef-d'œuvre. A Curtea de Argesch, à côté de la curieuse église que bâtit en 1512 Neagoe Bassarab, l'église toute byzantine de Saint-Nicolas Domnesc (fig. 373) conserve une admirable décoration du milieu du ^{xiv}^e siècle. Au-dessus des figures de saints qui s'alignent au pourtour de l'église, on y voit représentés, en zones superposées, les épisodes de l'enfance du Christ, les paraboles et les miracles, les scènes de la Passion et de la Résurrection, traitées avec un minutieux souci de traduire tous les détails du récit évangélique. Dès le premier abord, une chose frappe, c'est la ressemblance qu'offrent ces peintures avec les mosaïques de Kahrié-djami. Comme dans l'église constantino-politaine, on trouve ici certains thèmes iconographiques assez

1. Jorga et Bals, *L'art roumain*, Paris, 1922. Pour Curtea de Argesch : Tafrali, *Les fresques de l'église Saint-Nicolas de Curtea de Arges* (Mon. Piot, XXIII, 1918-19) ; Bratiano, *Les fouilles de Curtea de Argesch* (RA., 1921, I et 1923, I) et surtout *Curtea domneasca din Arges* (Bull. de la Commission des monuments historiques, t. X-XVI), Bucarest, 1923.

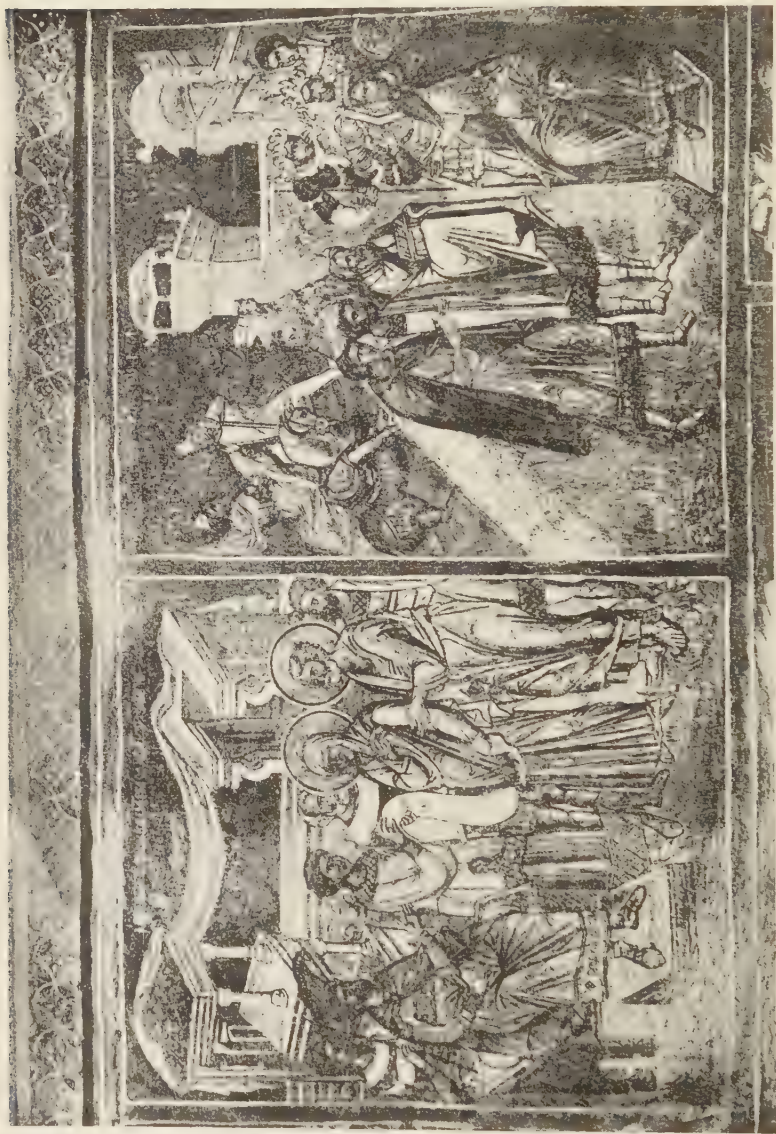


Fig. 115. — Le recensement devant Quirinus, Hérode et les Mages.
Fresques de l'église primitive de Curtea de Argesch (Phot. Tafrali).

rarement représentés, tels que le Recensement devant Quirinus (fig. 415), que l'on rencontre également à Kalenitch en Serbie. Mais c'est surtout la même science de la composition, par exemple dans la grande scène de la Dormition de la Vierge (fig. 416), qui occupe le mur occidental, au-dessus de la porte d'entrée; c'est la même recherche du mouvement, du pittoresque (la longue frise représentant le Christ bénissant les pains); c'est la même recherche de l'émotion dramatique et du pathétique (le Portement de Croix); et c'est la même beauté enfin des attitudes, le même réalisme expressif des visages, par exemple dans la figure de Judas embrassant le Christ ou dans les têtes des spectateurs qui contemplent Jésus trahi ou bafoué. Certains thèmes iconographiques se rencontrent ici, qui apparaissent assez rarement dans l'art byzantin et qui furent peut-être créés au *xiv^e* siècle. C'est par exemple, à côté du Recensement devant Quirinus, le voyage de Joseph et de Marie pour aller à Bethléem, ou l'épisode d'Hérode interrogeant les pharisiens. C'est surtout, à la grande abside, au-dessus de la scène connue de la Communion des apôtres, l'épisode que l'inscription appelle « le tabernacle du témoignage » (ἡ σκηνή τοῦ μαρτυρίου) ¹. Des deux côtés d'un autel chargé de vases d'or, Moïse et Aaron célèbrent la liturgie, et derrière eux, une double procession s'avance, de rois somptueusement vêtus portant de magnifiques vases d'or. Ailleurs, dans le Portement de croix, les deux larrons précèdent le Sauveur, portant aussi chacun leur croix. Ainsi, par la richesse de l'iconographie autant que par la beauté du style, la décoration de l'église de Curtea de Argesch constitue un ensemble tout à fait remarquable.

Est-il cependant absolument byzantin? La plupart des inscriptions qui accompagnent les peintures sont grecques, et par l'ordonnance comme par l'iconographie, ces fresques se rattachent incontestablement à la tradition de Constantinople. Pourtant, dans certains détails du costume, dans le type ou dans l'expression de certains visages, on observe des traces évidentes d'influence italienne. Et ceci n'est point pour surprendre, si l'on songe que la Serbie, par où la Valachie était en contact avec l'art byzantin, s'ouvrait par ailleurs aux enseignements qui lui venaient de Venise, et que d'autre part, par la Hongrie voisine — on le voit bien par les bijoux découverts dans les tombes de l'église de Curtea — l'influence

1. Il est mentionné dans l'*Ερμηνεία τῶν Ζωγράφων*, Athènes, 1885, p. 71-72.
Manuel d'Art byzantin. T. II.

occidentale se faisait sentir à la cour valaque. L'ensemble n'en est pas moins d'origine nettement byzantine, et semble assez étroitement

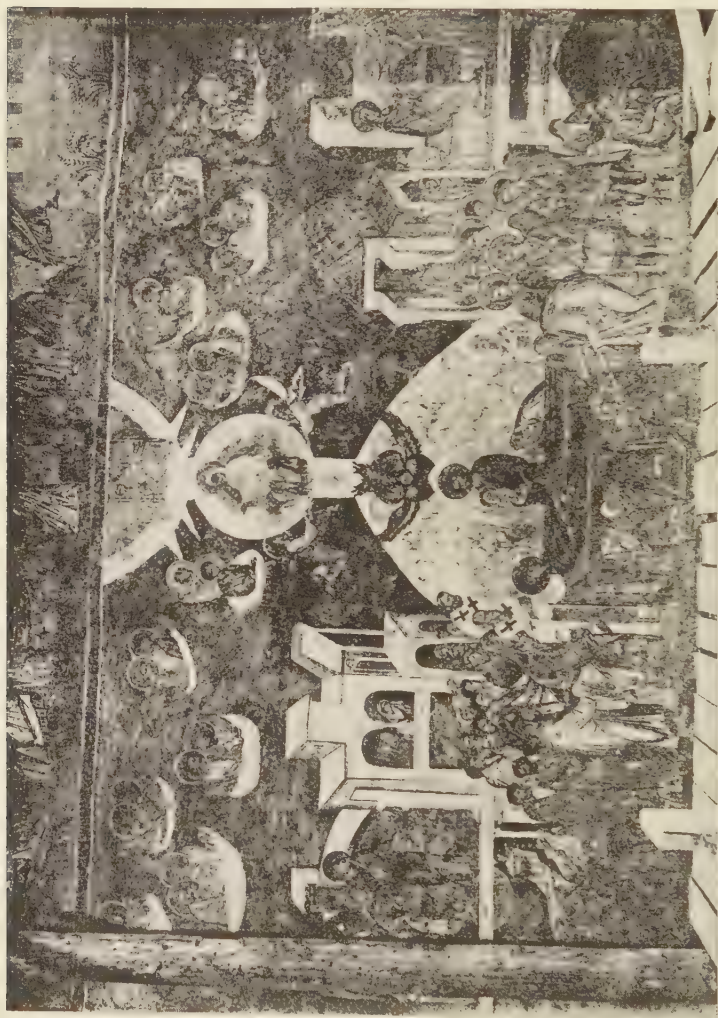


Fig. 416. — La mort de la Vierge.
Fresque de l'église princière de Curtea de Argesch (Phot. Taftsb.).

s'apparenter à l'école macédonienne, qui a produit ici un de ses chefs-d'œuvre.

Dans cette Roumanie, profondément pénétrée des leçons de

Byzance, bien d'autres peintures attestent la force et la durée de cette influence. Les fresques, mal étudiées encore, qui décorent l'église du monastère de Cozia, semblent dater de la fin du xiv^e siècle et paraissent dignes d'attention. D'autres ensembles montrent la tradition byzantine persistant, malgré les éléments occidentaux qui s'y mêlent plus d'une fois, jusqu'à la fin du xvr^e siècle, et même au delà. On trouve en Valachie plusieurs décorations intéressantes de la première moitié du xvi^e siècle (Snagov, vers 1540 ; église du cimetière de Cozia, 1542) ; mais c'est surtout dans les petites églises, si peu connues, de la Moldavie du nord et de la Bukovine que se conservent des peintures remarquables ¹. Plusieurs des églises bâties par Étienne le Grand (1457-1504), Papautsi, Harlau, Dubrovats, Balinesti, etc. gardent intactes leurs peintures, exécutées sans doute à une date un peu postérieure à la fondation. Ailleurs, à Moldovitsa (1536), à Humor (1537-1546), à Voronets (1547-1550), à Arbora, à Sucevitsa (fin xvr^e siècle), on observe des décorations plus remarquables encore. Tout l'extérieur des édifices est, comme l'intérieur, couvert d'une somptueuse polychromie de fresques, qui s'étagent en zones superposées. Toute l'iconographie, tout l'art de Byzance revit en ces peintures, et pareillement l'ordonnance de la décoration y est conforme aux règles byzantines. De beaux portraits, d'un réalisme expressif et vivant, y montrent, en riches costumes d'apparat, les fondateurs et leur famille. Tous ceux qui ont visité ces églises ont été frappés de la ressemblance qu'offrent ces peintures avec celles de l'Athos. Et cela se conçoit sans peine. De la fin du xv^e siècle à la fin du xvr^e, les princes valaques et moldaves ont entretenu de constantes relations avec la Sainte-Montagne et ont travaillé avec sollicitude à la réparation ou à l'embellissement de ses monastères. On a signalé déjà l'influence que les modèles athonites exercèrent sur l'architecture valaque et moldave. Il est vraisemblable que la peinture s'inspira des mêmes leçons. Parmi les rares noms d'artistes qui nous sont parvenus, apparaît celui de Georges de Trikala, en Thessalie, qui mourut vers 1500 et est enterré dans l'église de Harlau, que peut-être il décora. Et aussi bien, dans le profond sentiment de la décoration murale que conservent ces peintres de

1. Henry, *De l'originalité des peintures bucoviniennes dans l'application des principes byzantins* (Byzantion, I, 291-303) ; Strzygowski, *Die bildende Kunst des Ostens*, Leipzig, 1916, p. 59 et suiv. ; Diehl, *Impressions de Roumanie* (Rev. des Deux Mondes, 15 juin 1924).

Roumanie, on retrouve, comme on l'a dit justement, « l'héritage lointain des merveilles byzantines », et les fresques des églises moldaves ne sont point indignes de ces grands souvenirs.

Russie ¹. — On a, en ces dernières années, entre 1910 et 1912, découvert à Novgorod et dans les environs un certain nombre de décorations murales, datant du xiv^e et du xv^e siècle, et qui montrent le grand rôle et la prodigieuse expansion de l'art byzantin à l'époque des Paléologues. Dans l'église de la Dormition à Volotovo (1363), des fresques, assez mal conservées, mais de grande valeur, sont disposées selon l'ordonnance traditionnelle. A la coupole, apparaît le Pantocrator, avec son cortège d'archanges et de prophètes ; la Vierge orante occupe l'abside, ayant au-dessous d'elle la Communion des apôtres ; les grandes fêtes s'alignent aux parois de l'église. La composition est en général simple, pleine déjà cependant d'animation et de vie. Les proportions des corps sont longues, les extrémités fines, les draperies cassantes et tourmentées. Deux portraits très vivants des deux archevêques fondateurs de l'église, des épisodes pittoresques tels que le repas dans un monastère complètent la décoration et achèvent d'en marquer le caractère. A Novgorod même, les fresques de l'église de Saint-Théodore Stratilate (1370) sont mieux conservées. Elles non plus ne s'écartent guère de l'iconographie habituelle : les fêtes, peu nombreuses, occupent le transept ; les scènes de la Passion se disposent dans l'abside en une longue frise, au-dessous de laquelle est placée la Communion des apôtres. Des scènes de la vie de saint Théodore Tiron complètent cette décoration, où apparaît un art plus savant qu'à Volotovo, mais, au demeurant, assez semblable : on attribue volontiers ces peintures à Théophane le Grec. C'est à ce maître qu'appartient incontestablement la décoration de l'église de la Transfiguration à Novgorod (1378). Quoiqu'elle ne soit encore que partiellement dégagée de l'enduit qui la couvrait, elle apparaît

1. Réau, *L'art russe des origines à Pierre le Grand*, Paris, 1921 ; Mouratof, *Histoire de la peinture* (dans Igor Grabar, *Histoire de l'art russe*, t. VI), Moscou, 1913 ; I. Grabar *Théophane le Grec*, Kazan, 1922 ; Matsouleitch, *L'église de la Dormition de Volotovo*, Pétersbourg, 1912 ; Anisimof, *Restauration des fresques de l'église de Saint-Théodore Stratilate à Novgorod*, 1911 ; Okounef, *Fresques récemment découvertes de l'église de Saint-Théodore Stratilate à Novgorod*, 1911 ; Georgievski, *Les fresques du monastère de Théraponte*, Pétersbourg, 1911 (tous ces ouvrages sont en russe). Cf. Ainalof, *La peinture byzantine du XIV^e siècle*, Pétersbourg, 1917, chap. III, et Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 632-633, 679-683.

comme une des œuvres maîtresses de l'ancienne peinture russe. On y observe une prodigieuse virtuosité, un accent très réaliste dans l'expression des figures, un art très libre à la fois et très sûr. Enfin une autre décoration du même style a été retrouvée dans l'église du Sauveur à Kovalev (1380).

Entre 1338 et 1378, les chroniques mentionnent à plusieurs reprises l'œuvre des peintres grecs en Russie, les églises qu'ils décorèrent à Novgorod ou à Moscou, les élèves qu'ils ont formés. Millet pense que ces artistes appartenaient à l'école macédonienne, et retrouve dans les fresques de Volotovo, de Saint-Théodore Stratilate, de Kovalev, la même manière pittoresque, le même style impressioniste que l'on rencontre au Brontochion et à la Métropole de Mistra ou dans les églises de la Vieille Serbie. Les ressemblances sont souvent frappantes entre les deux séries de monuments. La Transfiguration de Kovalev rappelle celle de Gratchanitsa ; la Descente aux limbes de Volotovo et de Saint-Théodore Stratilate a son modèle dans la même église serbe. On pourrait multiplier ces exemples ; et, sans vouloir confondre absolument les deux écoles, c'est à l'art byzantin de Macédoine qu'on rattacherait volontiers le grand monument d'art dont Novgorod fut le centre.

Mais, de même qu'en Serbie, vers la fin du ^{xiv}^e siècle, d'autres modèles apparaissent en Russie et des interprétations nouvelles ; l'école crétoise supprime l'école macédonienne. Un grand artiste, Théophane le Grec, fresquiste, miniaturiste et peintre d'icônes, travaille alors en 1378 à Novgorod, entre 1395 et 1405 à Moscou, et des témoignages contemporains attestent l'admiration qu'il excita. Les peintures de l'église de la Transfiguration, les fragments récemment découverts dans l'église de la Trinité à Novgorod (1382) ou dans l'église de la Nativité au cimetière de la même ville (1390), les icônes aussi retrouvées en 1919 à l'iconostase de la cathédrale de l'Annonciation à Moscou, et dont les plus belles semblent l'œuvre de Théophane, tout cela montre bien les innovations que le maître grec apporta alors de Byzance dans l'art russe. D'autres témoignages encore prouvent combien, vers cette époque, l'influence de Constantinople était puissante en Russie. Il n'est donc point surprenant qu'on retrouve, dans les églises de Novgorod et de Moscou, l'art savant des peintres d'icônes qui décoraient la Peribleptos de Mistra ou les églises serbes de la Morava, la technique et le style des maîtres crétois, plus fidèles que les Macédoniens à l'idéalisme byzantin ¹.

1. S'il est vrai, comme le pense Grabar, que les fresques de Volotovo et de

C'est aux leçons de Théophane que se forma André Roublef, un des grands maîtres russes du début du ^{xv}^e siècle, et qui travailla en 1405 avec Théophane à la cathédrale de l'Annonciation à Moscou. Il ne reste rien de ces fresques, et de celles qu'il peignit en 1408 dans l'église de la Dormition à Vladimir, les restaurations n'ont guère laissé subsister qu'un beau fragment du Jugement dernier. Mais il suffit à montrer le lien qui rattache l'art russe à Mistra. Et de cette même école de Novgorod un dernier chef-d'œuvre se rencontre dans les fresques de l'église du monastère de Théraponte.

Cet ensemble, l'un des plus remarquables que nous ait légué l'ancienne peinture russe, fut exécuté, en 1500, par un artiste nommé maître Denis et par ses fils. Les contemporains semblent avoir tenu ce maître en haute estime ; ils le mettent volontiers sur le même rang qu'André Roublef. Son œuvre, fort importante, est consacrée surtout à l'illustration de la vie de la Vierge, patronne de l'église. Sur les murs de la nef se déroulent les 24 scènes que décrivent les strophes de l'hymne Acatistos ; ailleurs, ce sont les conciles qui ont proclamé le dogme de l'Incarnation. A l'abside, la Madone trône entre les anges ; à l'entrée, sur le mur extérieur, elle apparaît dans la Déisis. La fête de l'Intercession de la Vierge, instituée au ^{xiii}^e siècle par le grand prince André Bogolioubski, à l'imitation de la fête byzantine du voile des Blachernes, est commémorée par une vaste composition où l'on voit la Madone étendant son voile protecteur au-dessus du peuple rangé à ses pieds. Sauf la coupole centrale, qu'occupe le Pantocrator, et quelques fresques représentant les fêtes et les miracles du Christ, tout ce vaste ensemble iconographique concourt à l'apothéose de la Mère de Dieu. La valeur artistique en est considérable. Sans doute il y a quelque exagération à évoquer, comme on l'a fait, à propos de l'œuvre du maître novgorodien, les fresques de Giotto à l'Arena de Padoue : les peintures de maître Denis ont moins de mouvement et d'expression que les œuvres byzantines même du ^{xiv}^e siècle. Mais la couleur en est charmante, fine, légère, et rappelle le beau coloris nuancé et savant des maîtres de Mistra. Et aussi bien l'iconographie est-elle toute byzantine ; et s'il y a dans le style des traces incontestables d'influence italienne, l'ensemble atteste pourtant la longue action qu'exercèrent sur l'art russe les modèles créés par les Grecs, et qui

Saint-Théodore Stratilate soient, comme celles de la Transfiguration, certainement l'œuvre de Théophane le Grec, il y aurait moins différence d'écoles, comme l'affirme M. Millet, qu'évolution chez un même artiste.

fit si longtemps de cet art comme un prolongement de l'art byzantin.

De cet art qui fleurit à Novgorod du ^{xiv}^e au ^{xvi}^e siècle, on a, en ces dernières années, fort discuté l'origine. Kondakof ¹ et Likhatchef ² en expliquent la naissance par des influences italiennes. D'après eux, les artistes grecs, les Crétois surtout, nés dans un pays qui était possession vénitienne, furent, dès le ^{xiv}^e siècle, attirés par l'Italie, et particulièrement par Venise. Dans les ateliers occidentaux où ils fréquentaient, ils apportaient les thèmes byzantins, mais en même temps ils y modifiaient leurs propres procédés. Ainsi s'élabora un style particulier, et se créa une école italo-crétoise qui, vers la fin du ^{xiv}^e siècle et le début du ^{xv}^e, aurait porté en Orient, et jusqu'en Russie, le secret de son art raffiné, minutieux et précis, de sa technique savante, de son coloris intense et éclatant. Si ingénieuse que soit cette hypothèse, il faut reconnaître, avec Aïnalof, qu'elle manque un peu des données historiques qui lui assureraient une base solide, et Millet a justement remarqué que si, au ^{xvi}^e siècle, les peintres crétois de l'Athos reçoivent plus d'une fois leur inspiration de Venise, on ne saurait oublier qu'au moment même où Likhatchef croit voir naître à Venise l'école crétoise, cette école, en plein ^{xiv}^e siècle, produit à Mistra son plus pur chef-d'œuvre ³. Par ailleurs, il semble bien que les traits nouveaux d'iconographie et de style dont Kondakof et Likhatchef font honneur à l'art italien se rencontrent tous dans les monuments de la dernière renaissance byzantine. La recherche du pathétique et du dramatique n'est nullement étrangère à l'art grec du ^{xiv}^e siècle. Le coloris impressionniste des peintres de Novgorod se trouve déjà à Kahrié et à Mistra. « Si l'on veut comprendre, dit M. Réau, les fresques de Saint-Théodore Stratilate ou du monastère de Théraponte, ce n'est pas à l'Arena de Padoue qu'il faut se reporter, mais aux mosaïques de Kahrié-djami et aux fresques de Mistra ⁴. » Il est certain que les artistes de Novgorod eurent d'étroits rapports avec la capitale des Paléologues : et si l'on doit admettre dans leurs œuvres d'incontestables influences du Trecento italien ⁵, si peut-être même, comme le pense Aïnalof, cette influence s'exerça sur eux plus

1. *Iconographie de la Vierge*, 1911-13.

2. *Importance historique de la peinture d'icônes italo-grecque*, Pétersbourg, 1911 (russe).

3. Millet, *Recherches*, p. 677.

4. Réau, *L'art russe*, p. 193, où sont bien résumés (p. 188-195) les arguments contraires de la thèse italienne et de la thèse byzantine.

5. Aïnalof, *loc. cit.*, en donne de frappants exemples.

puissamment que sur les maîtres de Kahrié ou de Mistra, il n'en faut pas moins conclure, avec Aïnalof, que l'école de Novgorod est une continuation de l'école de Constantinople ¹, et que la parenté qu'on remarque entre les œuvres byzantines et slaves du xiv^e siècle et celles des primitifs italiens résulte moins sans doute de l'expansion de l'art italien à Byzance que de l'expansion de l'art byzantin en Italie ².

Le Mont-Athos ³. — Les couvents de la Sainte-Montagne enfin nous montrent un dernier aspect de l'art byzantin entre le xiv^e et le xvi^e siècle.

On a beaucoup parlé de la peinture athonite, et on a tour à tour exagéré ou rabaissé à l'excès l'importance de ses monuments. La chose, au vrai, se conçoit sans peine. C'est, dans tout l'Orient grec, une habitude constante et fâcheuse, de rafraîchir périodiquement les couleurs pâlies des fresques qui décorent les églises ; le peintre moderne restaure ou refait le travail de son prédécesseur à la même place, dans le même style et d'après les mêmes procédés. Il en résulte que des œuvres assez modernes offrent un aspect très ancien, et l'on comprend que, dans ces conditions, les premiers voyageurs qui visitèrent la Sainte-Montagne aient cru naturellement retrouver les monuments authentiques de la peinture byzantine dans ces monastères où, depuis des siècles, rien ne semblait avoir changé. D'autres savants ensuite sont venus, et, étudiant plus attentivement les inscriptions qui presque toujours accompagnent les fresques, ils ont constaté sans peine que les dates qu'on y lit sont assez récentes pour la plupart. Sur la côte orientale de la Sainte-Montagne, presque toutes les peintures ont été refaites à la fin du xviii^e ou au commencement du xix^e siècle ; sur la côte occidentale,

1. Aïnalof, *loc. cit.*

2. Les mêmes remarques s'appliquent à la décoration de l'église de Zarzmé, près d'Abbas Touman, au Caucase. Elle date de la fin du xiv^e siècle et rappelle le style de l'école de Constantinople.

3. On a beaucoup écrit sur les peintures de l'Athos. Je citerai surtout, pour les renseignements qu'ils contiennent ou pour leur valeur scientifique, les travaux suivants : les articles de Didron dans les *Annales archéologiques*, t. IV, V, XVII, XVIII, XX, XXI, XXIII, XXIV ; le grand ouvrage de Porphyre Ouspenski, *L'Athos*, en 9 parties, Kief, 1877 et Moscou, 1880-1881, et son *Histoire de l'Athos*, Pétersbourg, 1892 ; Duchesne et Bayet, *Mission au Mont-Athos*, Paris, 1876 ; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 ; Nikolskij, *Essais sur l'histoire de la peinture murale à l'Athos*, dans l'*Iconopisnij Sbornik*, Pétersbourg, 1907. Cf. Millet, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont-Athos*, Paris, 1904, et *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 656 et suiv.

presque aucune décoration n'est plus ancienne que le xvi^e siècle. « La décoration de chaque église, écrit Bayet, se renouvelle en entier environ tous les trois ou quatre siècles. »

Il ne faudrait donc point croire, comme on l'a fait longtemps, que dans les peintures de l'Athos se manifeste l'effort principal de l'art byzantin. Est-ce à dire pourtant qu'elles soient sans intérêt ? Nullement. D'abord, même dans les œuvres de date assez récente, on retrouve quelque chose encore de l'inspiration originale, et comme un reflet lointain de la grande école de décoration qui fleurit à l'époque des Paléologues : et par là ces vastes cycles de peintures, qui se distribuent en zones parallèles du bas des murs au sommet de la coupole, ces milliers de figures qui tapissent les parois des églises, se détachant en vigueur sur le fond bleu des fonds, produisent une impression grandiose et puissante, à laquelle n'échappe aucun de ceux qui visitent la Sainte-Montagne. Et d'autre part, sans parler même des mosaïques précédemment signalées, restes de décorations plus complètes, qui appartiennent, les unes au xiv^e, les autres au xi^e siècle, il existe à l'Athos quelques groupes de fresques que l'on peut, malgré les restaurations, faire remonter avec certitude jusqu'au xiv^e et au xv^e siècle ; et dans ces vieilles peintures, naïves et savantes tout ensemble, apparaît à son apogée l'art nouveau que créa Byzance à son déclin.

Le peintre Manuel Pansélinos. — S'il en faut croire le livre connu sous le nom de *Guide de la peinture*, dont on parlera en détail un peu plus loin, un artiste illustre aurait été à l'Athos l'ouvrier de cette grande Renaissance, et, coordonnant le travail de formation iconographique qui s'élaborait depuis des siècles, il l'aurait fixé en des œuvres merveilleuses. Ce maître, originaire de Thessalonique, s'appelait Manuel Pansélinos. « Après avoir travaillé, est-il dit de lui, dans les églises admirables qu'il a ornées de peintures magnifiques dans la Sainte-Montagne de l'Athos, ce peintre jeta autrefois un éclat si brillant par ses connaissances dans son art, qu'il était comparé à la lune dans toute sa splendeur. Il s'est élevé au-dessus de tous les peintres anciens et modernes, comme le prouvent encore évidemment ses peintures sur mur et sur bois ¹. » Ailleurs, il est question des « originaux du célèbre Manuel Pansélinos », que l'auteur du *Guide* recommande à l'étude des jeunes peintres, en les engageant à imiter les proportions que le maître a

1. Didron et Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845, p. 7-8.

données à ses personnages et « le caractère de ses figures ». Il est fait mention enfin de certains procédés techniques qui lui sont attribués.

On a fort discuté, depuis que ces passages sont connus, sur l'époque où vivait celui qu'on a nommé tour à tour « le Raphaël » ou



Fig. 417. — Saints guerriers. Fresques de Saint-Paul à l'Athos
(Coll. Hautes-Études, B. 92).

« le Giotto de la peinture byzantine ». On l'a fait vivre successivement au ^x^e et au ^{xiii}^e siècle, aux premières années du ^{xiv}^e, et plus vraisemblablement enfin dans la première moitié du ^{xvi}^e ¹. Il n'est guère plus aisé de savoir s'il subsiste quelque œuvre de ce maître

1. Cf. Bayet. *Notes sur le peintre byzantin Manuel Pansélinos* (R.A., 1884, I); Nikolskij, *loc. cit.*, 22-36 et Millet, *Recherches*, 656-657.

énigmatique et fameux. Les moines de l'Athos à la vérité ne se font point faute de parler de Pansélinos et de montrer ses ouvrages ; mais ces attributions ne sauraient avoir une valeur scientifique. Peut-être, parmi les peintures dont on lui fait honneur, peut-on



Fig. 418. — Saint Pachôme et l'ange. Fresques de Saint-Paul à l'Athos (Coll. Hautes-Études, B. 93).

retenir avec quelque vraisemblance celles qui, au Protaton de Karyès, décorent une chapelle du Prodomos datée de 1526 et celles de l'église, exécutées vers 1540 : on voit dans la première une Nativité du Christ et une Présentation de la Vierge tout à fait remarquables, et d'un art très supérieur aux fresques ordinaires de

l'Athos, dans l'autre des fresques qui, par la beauté du style, semblent mériter une place à part.

Il reste donc bien de l'obscurité autour du nom et de l'œuvre de ce peintre tant vanté : cependant on doit admettre qu'il apparut comme un chef d'école, et peut-être faut-il reconnaître en lui, avec Millet, le dernier représentant de l'école macédonienne. A côté de ce maître un peu mystérieux, d'autres artistes athonites nous sont connus avec plus de précision, en particulier ce Théophane de Crète, qui peignait à l'Athos entre 1535 et 1545, et qu'on oppose volontiers à Pansélinos. Ainsi deux écoles rivales se trouvent, comme partout, en présence à l'Athos, et une série de fresques suffisamment bien datées, s'échelonnant du ^{xiv}^e au ^{xvi}^e siècle, permettent de suivre leur activité à la Sainte-Montagne. Les plus anciennes se rattachent à l'école macédonienne ; les autres sont les œuvres de cette école crétoise, qui supplanta au ^{xvi}^e siècle à l'Athos l'école de Macédoine, et dont le premier effort se rencontre à Mistra.

Chronologie des peintures de l'Athos. — Il est certain que la fin du ^{xiii}^e siècle et le commencement du ^{xiv}^e furent, à l'Athos, comme dans le reste du monde byzantin, une époque de grande activité artistique. C'est à cette époque qu'on doit rapporter l'exécution des peintures du catholicon de Chilandari (restaurées en 1804, qui fut construit en 1293 aux frais du tsar serbe Stéphane Miloutine ; et un peu plus tard, en 1302, le même prince, comme en fait mention un chrysobulle, fit décorer dans le même couvent la petite église de l'Ascension. En 1312, la grande église de Vatopédi reçut sa parure de fresques, et bien qu'elles aient été restaurées en 1789 et en 1819, elles demeurent fort intéressantes. Dans les compositions empruntées à la vie du Christ et à la vie de la Vierge il subsiste des parties anciennes, qu'on peut encore distinguer, et où l'on observe, comme à Chilandari, l'ordonnance et les types de l'art serbe, tel qu'il apparaît en particulier à Stoudenitsa et à Nagoritchino. Quant aux peintures de la chapelle de Saint-Nicolas à Lavra, qu'on a longtemps attribuées au ^{xiv}^e siècle et datées de 1360, elles sont d'époque certainement postérieure : le peintre nommé dans l'inscription comme l'auteur de cette décoration, Frangos Catellanos de Thèbes en Béotie, vivait au ^{xvr}^e siècle, et travailla en 1565 au monastère de Barlaam aux Météores.

Un cycle bien conservé, et qui, au couvent de Saint-Paul, décore la chapelle de Saint-Georges, a été souvent, d'après une inscription, daté de 1423 et attribué, sur la foi du même texte, à un certain

Andronic de Byzance. On y voit des figures de saints (fig. 417-418), apôtres, guerriers et ascètes, des scènes de la vie du Christ et de la vie de la Vierge (fig. 419), et, dans le narthex, une curieuse représentation de la Vierge avec l'épithète de ἡ ζωοδόχος πηγή (la source de



Fig. 419. — Mort de la Vierge et Présentation. Fresques de Saint-Paul à l'Athos (Coll. Hautes-Études, C. 323).

vie). Ces ouvrages sont remarquables par le caractère individuel et l'originalité des types, la riche ornementation des vêtements, et surtout par le coloris, où dominant les couleurs claires et tendres, les jaunes clairs, les verts clairs, les tons blancs et rosés. Mais l'inscription paraît assez suspecte, et le caractère de l'œuvre semble plutôt devoir la faire attribuer au *xvi*^e siècle et aux peintres de l'école crétoise¹. Il ne reste rien malheureusement de l'ancien catholicon de Saint-Paul construit en 1447 par le prince serbe Vouk Brankovitch et décoré de peintures, non plus que des fresques de Kastamonitou (1443).

1. Millet, *Recherches*. 660-661 et *Inscriptions de l'Athos*, n° 437.

Toutes ces fresques du ^{xiv}^e et du ^{xv}^e siècle semblent avoir été l'œuvre de l'école macédonienne. Les princes serbes, on l'a vu, exerçaient à ce moment une grande influence à l'Athos, et il est probable que, pour décorer leurs fondations, ils firent appel aux mêmes artistes qui travaillaient pour eux dans les églises de Serbie.

Mais c'est le ^{xvi}^e siècle surtout qui marque l'apogée de l'art athonite. Des monuments assez nombreux, et parfois remarquables, nous restent de cette période, dont Pansélinos et Théophane de Crète furent les maîtres les plus illustres.

Au premier, on l'a vu, on attribue d'ordinaire les fresques du Protaton de Karyès, exécutées, les unes en 1526, les autres en 1540. Quel qu'en soit l'auteur, on y remarque un singulier accent de grâce et de douceur, une recherche attentive du sentiment, de l'expression, de la vie. Il y a du mouvement dans la composition, de l'élégance dans les attitudes, un goût du naturel qui atteint au réalisme ; le coloris est remarquable par son éclat et sa fraîcheur. Or ce sont là précisément les traits essentiels qu'avait introduits dans l'art la Renaissance du ^{xiv}^e, et que le peintre athonite a réalisés avec une maîtrise supérieure. On y observe surtout certains traits caractéristiques de l'école macédonienne, l'usage des frises en particulier que lui avait transmis la Cappadoce, et que l'on retrouve pareillement au narthex de Vatopédi, aux absides latérales de Lavra, aux réfectoires de Lavra (1512) et de Dionysiou (1546).

Mais c'est l'école crétoise qui prend alors, dans les couvents de la Sainte-Montagne, la place prépondérante. En 1535, Théophane de Crète décore le catholicon de Lavra ; en 1546, avec son fils Syméon, il travaille à Stavronikita ; peut-être le retrouve-t-on en 1564 dans le narthex de l'église de Saint-Georges à Xénophon (fig. 420). Un autre Crétois a décoré Dionysiou (1547) : il portait un nom vénitien, Zorzi, et un document l'appelle « un artiste admirable » (*θρυμαστός τεχνίτης*). Enfin la manière crétoise se reconnaît à Dochiariou (1568), à la chapelle du couvent de Saint-Paul, et dans l'église de Xénophon, dont une partie fut peinte en 1545 par un certain Antoine, et une autre en 1564 par un certain Théophane, distinct peut-être du fameux Théophane de Crète.

Un autre peintre, un peu différent, a décoré en 1560 Saint-Nicolas de Lavra. Il s'appelait Frangos Catellanos de Thèbes, et il semble bien qu'aux yeux de ses contemporains il ait fait figure de chef d'école. A la manière crétoise, qui semble s'être, à l'Athos, immobilisée peu à peu, de Lavra à Dochiariou, dans une certaine routine,

il a mêlé des innovations pittoresques, un art mondain et gracieux, pénétré d'humanisme, qu'on trouve déjà, deux siècles plus tôt, à la *Peribleptos* de Mistra.

On peut citer encore, parmi les œuvres datées du xvi^e siècle, un certain nombre de peintures dont les auteurs sont restés anonymes. Ce sont les fresques de la chapelle de Saint-Jean le Théologue, dans le *κελλίον* de Saint-Procope (1547), qu'on a rapprochées des fresques du Protaton ; ce sont celles du *κελλίον* de Molyvoklisi (1537), celles de l'église de Koutloumoussi (1540), celles aussi du réfectoire de Philotheon (1540). Et il faut signaler aussi, car elles se rattachent à l'école crétoise, les peintures qui décorent les églises des Météores. Théophane de Crète y a travaillé en 1527, Frangos Catellanos et son frère en 1565. Un autre Crétois a peint dans l'église de la Transfiguration (1552), un autre dans la Métropole de Kalabaka (1573).

On a indiqué précédemment les traits caractéristiques qui marquent l'école macédonienne

et l'école crétoise, la première plus réaliste, plus dramatique, encore que, à l'Athos, elle demeure plus qu'en Serbie et en Russie fidèle à la tradition byzantine, l'autre plus hellénistique, plus éprise de sobriété, de clarté, de noblesse, et qui semble, à l'Athos surtout, avoir été influencée parfois par l'Italie et par les ateliers grecs de Venise. Mais dans les deux écoles apparaissent également d'intéressantes nouveautés, et du vaste ensemble de documents que fournissent les couvents de la Sainte-Montagne, on peut dégager quelques conclusions générales qui ne sont point sans intérêt.

L'ordonnance de la décoration et l'iconographie. — Une chose frappe tout d'abord dans les fresques de l'Athos, c'est l'uniformité inconcevable avec laquelle, dans toutes ces églises, les personnages et les scènes sont répartis. Le système de décoration, répondant à certaines idées liturgiques et symboliques, qui s'était constitué



Fig. 420. — Saints. Fresque du couvent de Xénophon à l'Athos.

au ^x^e et au ^{xi}^e siècle, n'a fait, avec le temps, que se fortifier et se préciser par l'adjonction d'éléments nouveaux. Au sommet des coupes (fig. 421), dominant l'espace d'où montent vers le ciel les prières des fidèles, le Pantocrator apparaît toujours dans sa majesté, entouré des anges qui chantent sa gloire ou qui l'assistent dans



Fig. 421. — Fresques de la coupole de l'église de Dionysiou
(Coll. Hautes-Études, C. 293).

la divine liturgie, accompagné de la Vierge et du Prodrôme intercédant pour l'humanité, environné des prophètes qui occupent le tambour, des apôtres ou des évangélistes qui garnissent les pendentifs. Dans les trois absides, derrière l'iconostase, toute la décoration se rattache au saint sacrifice et aux idées qu'il doit éveiller dans l'esprit de l'officiant. Au-dessous de la Vierge avec l'enfant, trônant à la conque de l'abside et qui évoque le mystère de l'Incarnation, le Christ est représenté, soit donnant la communion aux apôtres, soit

célébrant lui-même la divine liturgie, parmi les anges et les grands docteurs de l'Église, qui s'inclinent vers lui en récitant les prières de

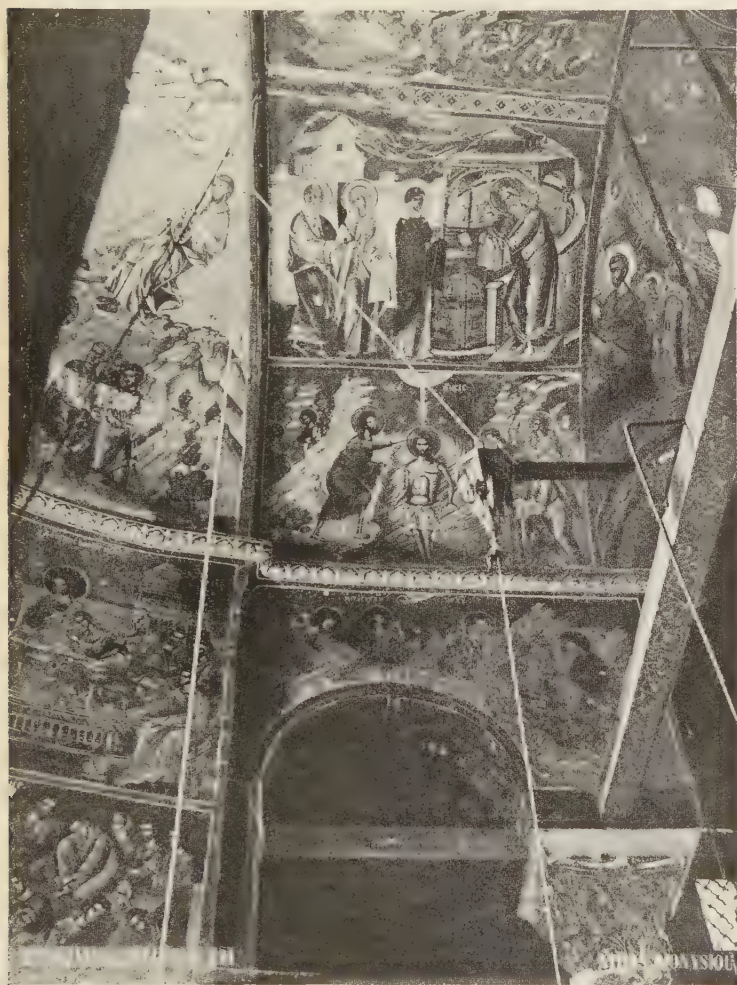


Fig. 422. — Présentation et Baptême. Fresques de l'église de Dionysiou (Coll. Hautes-Études, C. 281).

la liturgie. A gauche, dans l'abside de la prothésis, la mort et la résurrection du Seigneur rappellent son sacrifice pour l'humanité,

mêlées aux images de l'Ancien Testament (sacrifice d'Abraham), où la même idée est symbolisée. A droite, l'abside du diaconicon montre, également parmi des épisodes bibliques (philoxénie d'Abraham, Daniel entre les lions, Moïse devant le buisson ardent), le Christ donné au monde et l'image de la Trinité. Plus que jamais, l'Eglise s'attache maintenant à ces représentations du sacrifice divin, et s'efforce d'en exprimer l'émotion et le pathétique. Au-dessus de l'autel figuré au fond de l'abside, souvent « l'Agneau » est représenté, un enfant nu couché dans la patène ; ailleurs le Dieu sacrifié, le buste nu, se dresse hors du sépulcre, le front ceint d'épines et les yeux clos.

Dans la nef et dans les chœurs figurent les grandes fêtes de l'Eglise (fig. 422), parmi lesquelles certains épisodes sont, comme jadis, dégagés de la suite chronologique pour occuper une place particulière. Comme à Kief, les deux personnages de l'Annonciation se partagent entre les deux piliers qui marquent l'entrée du sanctuaire ; la Crucifixion figure au haut du mur occidental, la Transfiguration, si importante à l'Athos, au bras sud de la croix, l'Anastasis au bras nord, l'Ascension et la Pentecôte au-dessus du sanctuaire, à la voûte du bras oriental. Puis, ce sont les fêtes de la Vierge, parmi lesquelles, sur le mur occidental, apparaît en belle place la noble composition de la Dormition (fig. 419). Cesont ailleurs les miracles du Christ et les paraboles, auxquels se joignent, dans les grandes églises du xvi^e siècle, d'autres épisodes, tels que l'Exaltation de la croix ou l'Erection des saintes images. Toutes ces compositions se distribuent en quatre zones parallèles, et au-dessous, à la bande inférieure, se rangent, sur tout le pourtour de l'Eglise, des saints, évêques et diacres, guerriers et martyrs, dans un ordre hiérarchique et immuable.

Le narthex répète les idées qui inspirent la décoration du sanctuaire. Dans les coupoles, c'est la glorification du Christ et de la Vierge ; sur les parois, le cycle des fêtes chrétiennes se complète par la représentation des conciles, la vie et la mort des martyrs, les compositions qui illustrent le texte de l'hymne *Acatistos*, et qu'on nomme les vingt-quatre *ōizoi* de la Mère de Dieu. Sur le mur occidental enfin, au dessus de la porte d'entrée, figure la colossale composition du Jugement dernier, que complètent la mort du moine juste, Éphrem le Syrien ou Athanase, et la vie du saint solitaire ¹.

1. La description faite dans le texte combine les indications du Guide de la

Une décoration semblable, et inspirée des mêmes idées, se trouve dans le réfectoire ou *trapeza*, qui fait d'ordinaire face à l'église et a, comme elle, un caractère sacré. De même, en effet, que dans le catholicon le moine reçoit par la communion le pain et le vin divins,

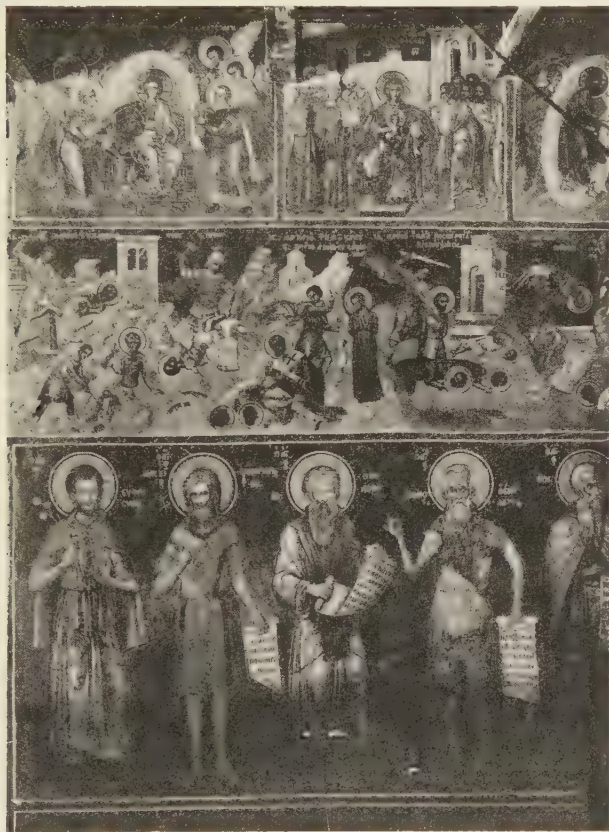


Fig. 423. — Fresques du réfectoire de Lavra (Coll. Hautes-Études, C. 202).

pareillement, au réfectoire, la nourriture terrestre qu'il prend est sanctifiée par la bénédiction. En conséquence, au-dessus de la table

peinture avec la décoration très complète qu'offre l'église de Dochiariou. Cf. Brockhaus, *loc. cit.*, pl. 11-16, où des plans schématiques montrent cette ordonnance.

de l'igoumène, dressée au fond de l'abside, figure le repas mystique. Parmi les scènes de la vie du Christ, on représente celles qui

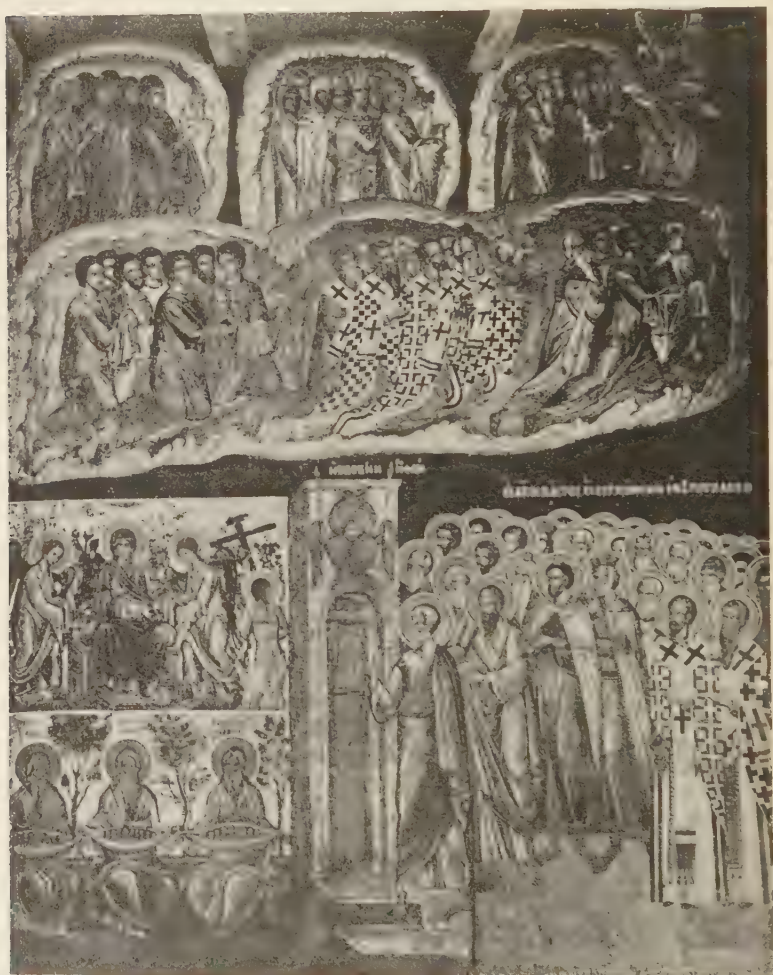


Fig. 424. — Jugement dernier. Fresques du réfectoire de Lavra
(Coll. Hautes-Etudes, C. 228).

ont trait à la nourriture. Jésus mangeant avec les publicains, la multiplication des pains, le Christ à Emmaüs, etc. Les saints sont

choisis d'après les mêmes idées. C'est Élie nourri par les corbeaux, Ignace dévoré par les lions et disant : « Je suis le froment de Dieu,

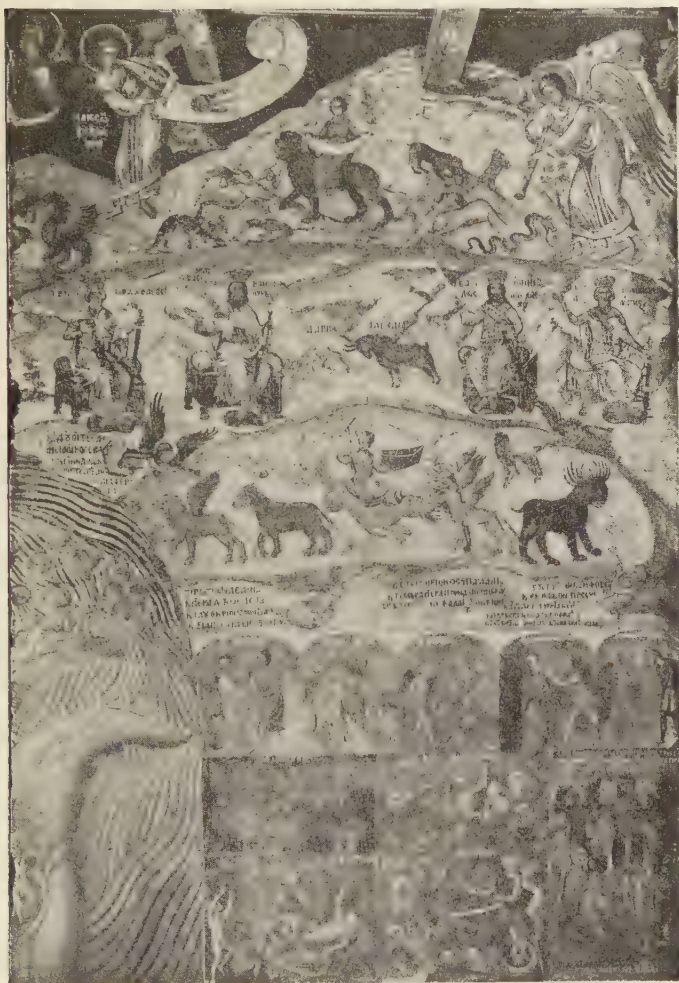


Fig. 425. — Jugement dernier. Fresques du réfectoire de Lavra (Coll. Hautes-Études, C. 229).

et je serai moulu par les dents des bêtes, pour devenir le pain des saints » ; et pareillement Antoine et Éphrem, Cyrille ou Basile tiennent

des cartels sur lesquels on lit des maximes appropriées et édifiantes.

Les peintures du réfectoire de Lavra 1512 offrent un exemple intéressant de ce genre de décoration. Sur le mur du fond, où le repas mystique occupe la conque de l'abside, et sur les deux murs latéraux, trois bandes parallèles (fig. 423) enferment en bas des images de saints, dont plusieurs sont choisis parmi les plus illustres ascètes de l'Athos (Athanasie, Euthyme, Grégoire Palamas, à la zone médiane des scènes de martyre, en haut les compositions qui illustrent les vingt-quatre strophes de l'hymne Acatistos. Au bras sud du réfectoire, on voit la vie du saint solitaire, le concile de Nicée, et des épisodes de la vie de la Vierge; au bras nord, c'est la mort du juste et des scènes de la vie de saint Jean. Au bras oriental enfin, tout le mur est couvert par une immense représentation du Jugement dernier, que l'on retrouve identique aux réfectoires de Dionysiou et de Xénophon. Elle se compose d'un grand tableau central montrant les multiples épisodes de « la seconde venue du Seigneur »; elle se complète, aux murs latéraux, par deux panneaux, représentant, à gauche, les chœurs des élus et le Paradis (fig. 424), à droite, les visions apocalyptiques décrites par le prophète Daniel et les supplices de l'Enfer (fig. 425).

Il faut noter le soin minutieux avec lequel le peintre s'est appliqué à traduire aux yeux tous les détails du texte biblique. Aussi bien est-ce là un des traits caractéristiques de l'iconographie si riche et si complexe qui figure dans ces vastes ensembles, et que le xiv^e siècle a créée. On se plaît à l'interprétation détaillée et littérale des textes évangéliques et liturgiques, on s'applique à rendre par une image chacun des mots des livres sacrés. L'ordonnance y perd en simplicité et en clarté; elle y gagne en variété et en pittoresque; et le succès de cette iconographie nouvelle a été assez grand pour qu'elle s'imposât, non seulement à l'Athos, mais à l'Orient chrétien tout entier.

*Le Guide de la peinture*¹. — Il subsiste un curieux monument de ce travail de coordination iconographique: c'est le fameux *Guide de la peinture*, que Didron, en 1839, découvrit à l'Athos et où sont codifiées les règles qui, aujourd'hui encore, dans tout l'Orient, guident l'esprit et la main des praticiens obscurs, chargés de décorer

1. Didron et Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845; Έγχειρίδιον τῶν ζωγράφων, éd. Constantinidès, Athènes, 1885; Denys de Fournas, *Manuel d'iconographie chrétienne*, éd. Papadopoulos Kérameus, Pétersbourg, 1909.

les églises. C'est l'œuvre d'un certain moine Denys de Fournas, qui avait étudié la peinture à Thessalonique et s'était proposé pour modèle les œuvres du célèbre Pansélinos. Il a minutieusement exposé dans son livre les procédés techniques de son art, indiqué ensuite avec précision les traits qui conviennent à la représentation de chacun des thèmes sacrés, marqué enfin dans quel ordre ces compositions se répartissent dans les différentes parties de l'Église. C'est un traité complet de l'iconographie byzantine.

On a fort discuté sur la date et le caractère de cet ouvrage célèbre, dont la découverte a donné naissance à bien des jugements erronés sur l'art byzantin. On l'a d'abord et longtemps considéré comme un bréviaire officiel, dont les formules, consacrées par la tradition, seraient en outre imposées par l'Église, comme un « canon » artistique, enserrant le peintre dans des règles imprescriptibles, et on en a conclu avec quelque excès à l'immobilité « hiératique » de l'art byzantin. On l'a cru d'autre part assez ancien : Didron l'attribuait au ^{xv}^e ou au ^{xvi}^e siècle, et certains même se sont flattés d'en posséder un manuscrit daté de 1458. Au vrai, l'œuvre de Denys n'est qu'un livre de praticien, fait à titre absolument privé pour faciliter à d'autres peintres leur tâche. L'auteur vivait, à ce qu'il semble, au commencement du ^{xviii}^e siècle, et les sources sur lesquelles il a travaillé ne paraissent pas plus anciennes que le ^{xvi}^e siècle. Son livre pourtant n'est point sans intérêt pour l'histoire de l'art. Si les règles qu'il a fixées ne sont point, en fait, plus anciennes que le milieu du ^{xvi}^e siècle, elles résument pourtant tout le long travail d'élaboration qui s'accomplissait, depuis les origines de l'art byzantin, dans le domaine de l'iconographie ; elles montrent le point où ce développement était parvenu au lendemain de la Renaissance qui marque l'époque des Paléologues, et comment, entre les mains des grands artistes de ce temps, cette iconographie s'était enrichie, coordonnée et fixée. Sans doute les préceptes qu'il a posés n'ont jamais eu ni prétendu avoir une autorité absolue ; les artistes byzantins ont toujours conservé une relative liberté, et plus d'un, à l'Athos et ailleurs, s'est efforcé de renouveler son art au contact des maîtres d'Occident ¹. En fait, cependant, la composition d'un tel livre est symptomatique et grave : elle atteste qu'après une dernière et brillante période, l'art byzantin, dès le milieu du ^{xvi}^e siècle, se reposant sur le grand effort de l'âge antérieur, était tombé dans la routine et la sécheresse, dont il ne sortira plus.

1. Bayet, *Art byz.*, 266-270 ; Millet, *Recherches*, 666-669.

Caractères de l'art athonite. — Mais, avant qu'il se stérilisât, cet art byzantin de l'Athos a montré de hautes qualités. Comme dans toutes les œuvres de cette dernière période, deux écoles distinctes s'y rencontrent. Elles sont représentées par des maîtres tels que Pansélinos, Théophane de Crète, Frangos Catellanos, et dans les œuvres qu'ils ont laissés, on sent un esprit tout nouveau. Le dessin y est plus libre, plus hardi; les attitudes et les gestes plus aisés et plus souples; les vêtements plus riches: les types plus variés, plus individuels, plus expressifs. Un souci constant y apparaît du mouvement, du pittoresque, de la vie, et aussi du dramatique et du pathétique; le coloris enfin se tient dans des tons vifs et clairs, les chairs sont d'une nuance fraîche et rosée. Faut-il voir, dans ces tendances nouvelles, au moins pour les œuvres les plus récentes, quelque influence occidentale pénétrant l'art byzantin? Il est certain que l'un de ces maîtres, Théophane de Crète, peignant dans l'église de Lavra le Massacre des Innocents, s'est inspiré d'une gravure de Marc-Antoine et que d'autres exemples encore prouvent des emprunts faits par l'Orient à l'Italie. Dans les prétendus ouvrages de Pansélinos, Kondakof a cru retrouver plus d'un rapport avec la peinture italienne. Il faut se garder pourtant d'exagérer l'importance de ces rapprochements. Les fresques de l'Athos sont, dans l'ensemble, des œuvres purement byzantines, et les traits nouveaux qu'on y remarque ne sont en général que le développement du style nouveau que créa au *xiv^e* siècle l'époque des Paléologues. C'est à cette Renaissance que nous devons les plus belles œuvres de la Sainte-Montagne, et dans ces longues suites de fresques pâlies, qui couvrent les parois et les voûtes des églises athonites, on retrouve, sous la symétrie grandiose de la disposition, sous l'immobilité un peu hiératique des formes, les traditions d'une grande école de décoration éprise de naturel, de pittoresque et de vie.

III

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA PEINTURE BYZANTINE DU *xiv^e* AU *xvi^e* SIÈCLE

Il faut, après cette revue des principaux monuments de la peinture byzantine, définir brièvement les traits généraux et caractéristiques de ce puissant mouvement artistique. Car si ces fresques, réparties dans tout l'Orient chrétien, ne sont pas absolument uni-

formes, si l'on y constate, dans le choix des thèmes comme dans la technique et le style, des différences locales ou régionales, des différences d'écoles même, les ressemblances pourtant sont plus frappantes encore : des conceptions identiques, des tendances semblables, des ambitions pareilles ont donné à cette grande école d'art un même esprit et une réelle unité.

Un trait nouveau saute d'abord aux yeux. La peinture proprement dite s'est emparée des églises, elle s'y est substituée à toute autre espèce de décoration. Plus de revêtements de marbre, plus de mosaïques, presque plus d'ornements; la fresque, du haut en bas de l'édifice, couvre toutes les vastes surfaces que l'architecte lui a ménagées. Dans ces vastes cycles de peintures, une même ordonnance, semblable à celle qui a été décrite pour l'Athos, règle partout la répartition des images. Elles se distribuent en zones parallèles, généralement au nombre de cinq, que sépare une simple bordure brun rouge. Mais dans ces grands ensembles les figures isolées cèdent la place aux compositions. Jadis, au ^x^e siècle, à Saint-Luc, à Daphni, les figures se rencontraient dans toutes les parties de l'église et suffisaient presque à la décorer; maintenant elles n'occupent plus que la bande inférieure des parois. Mais, si les compositions sont plus nombreuses qu'autrefois, elles sont en général plus petites; elles sont en tout cas infiniment plus variées.

L'iconographie nouvelle. — Une iconographie très riche et très complexe prend naissance en effet au ^{xiv}^e siècle. Pendant longtemps l'art s'était contenté de traduire par l'image « les faits qui étaient des dogmes », laissant de côté beaucoup d'épisodes secondaires du récit évangélique. Peu à peu il sembla impossible de se contenter « d'un tableau si incomplet ». Dès le ^x^e siècle, un liturgiste trouvait trop étroites les formules anciennes qui réglaient la décoration des églises. Dès le ^{xii}^e siècle, à propos de la Crucifixion, un sermonnaire déclarait que, dans bien des épisodes de la vie du Christ, « il s'est produit plus de faits que l'on n'en raconte ». L'imagination se préoccupa de combler ces lacunes du récit, aussi bien pour l'enfance et la Passion du Sauveur que pour les détails de la vie de la Vierge; et sans peine on trouva dans les évangiles apocryphes de quoi satisfaire cette curiosité et répondre à cet esprit nouveau. Un double phénomène se produisit alors. Certains thèmes anciens se développent, se compliquent et s'amplifient magnifiquement, et par ailleurs, des motifs nouveaux apparaissent, qui doivent leur naissance soit à un retour de faveur

des traditions hellénistiques, soit, plus fréquemment encore, à l'inspiration des théologiens du temps.

Quelques exemples permettront de saisir cet enrichissement des thèmes classiques ¹. Dans le *Baptême*, « le pittoresque hellénistique envahit l'austère composition dogmatique » ; autour du groupe central, tout un peuple se presse, se déshabille, se baigne dans le Jourdain. Dès le ^{xii}^e siècle, la composition se transforme en un tableau animé et vivant, qui semble un vrai morceau de genre. Au ^{xiv}^e siècle, c'est l'aspect habituel de la scène, aussi bien à la Peribleptos de Mistra que dans les fresques serbes de Nagoritchino ou de Gratchanitsa. Dans le thème des *Rameaux*, apparaissant dès le ^{xii}^e siècle les enfants élégants et vifs, qui jouent et luttent sans se préoccuper de Jésus, et ainsi naît une composition plus pittoresque et plus libre, qui se rencontre au milieu du ^{xiii}^e siècle à Gradats, et devient désormais classique, comme on le voit à la Peribleptos, à Saint-Nicolas de Lavra ou à Dionysiou. La *Résurrection de Lazare* se transforme selon le même esprit. Au début, les personnages sont peu nombreux ; au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle, à la Peribleptos, à la Pantanassa surtout, un paysage grandiose et sinistre encadre la scène ; des figures innombrables, aux attitudes pittoresques, aux gestes réalistes, emplissent la composition ; tout est calculé pour faire produire à la scène le maximum d'effet. Mais c'est surtout le cycle de la Passion qui s'enrichit prodigieusement, par le désir qu'ont les artistes, particulièrement les Slaves, de détailler les souffrances du Christ. C'est au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle que se crée l'iconographie de la *Mise en Croix*, avec ses multiples épisodes : Jésus refusant de boire, la préparation de la croix, le Christ gravissant volontairement les degrés de l'échelle, Jésus mis en croix. Le *Crucifiement* est traité avec le même luxe de détails pittoresques. Par la complexité de la composition, par les attitudes plus accentuées, les fresques de Mistra se distinguent nettement des œuvres du ^{xi}^e et du ^{xii}^e siècle, par le réalisme aussi. Le corps du Sauveur fléchit et se courbe ; la Vierge, vaincue par l'émotion, défaille au pied de la croix ; une composition plus riche s'enrichit de personnages plus nombreux. Même évolution dans le cycle de la sépulture : « de siècle en siècle s'accuse le progrès du pathétique ; progressivement l'image la plus tragique chasse la plus discrète. » On se complait à représenter la douleur de la

1. Cf. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*.

Vierge, à montrer, comme on l'a dit, en face de la Passion du Christ, une véritable Passion de Marie. C'est la scène de la *Descente de Croix*, c'est le *Thrène*, qui apparaît au ^{xii}^e siècle et traduit en attitudes émouvantes le désespoir de la mère de Dieu. Et, parallèlement à la vie du Christ, c'est le développement, de plus en plus ample, des scènes de la vie de la Vierge, avec une visible prédilection pour les sujets et les détails pittoresques.

Tout cela indique nettement un esprit nouveau. De même qu'en Occident au ^{xv}^e siècle, l'art religieux s'efforce à traduire des sentiments jusque-là inconnus : il recherche le pittoresque, l'émotion, la tendresse, le pathétique. Pour cela, l'iconographie s'inspire des évangiles apocryphes, des sermonnaires qui détaillent les souffrances du Christ et les douleurs de Marie, des homélies dramatiques qui mettent en scène les personnages de l'histoire sacrée. Un mouvement d'ardent mysticisme, semblable à celui qui, au ^{xv}^e siècle, sous l'influence des méditations du pseudo-Bonaventure, transforme et renouvelle l'art de l'Occident, transforme alors et renouvelle l'art byzantin aussi, et produit les mêmes résultats que dans le monde latin.

Ce n'est pas tout. Des thèmes nouveaux se créent. C'est, par exemple, l'Enseignement des trois docteurs, reproduisant une vision apparue à un contemporain d'Alexis Comnène, et qui se rencontre pour la première fois dans les fresques et les icônes du ^{xiv}^e siècle. C'est la reproduction nouvelle de la Déisis, où la Vierge-reine, en costume impérial, prend place à la droite du Christ, ainsi que la montre en 1361 une belle fresque de Zaoum. On prend par ailleurs l'habitude de mettre en images des hymnes ou des prières ¹. « Les vingt-quatre *ōzoi* de l'hymne Acathiste, composé en l'honneur de la Vierge, ont suscité des compositions abstraites et solennelles. Mais en revanche, le psaume « Louez le Seigneur » a fait mouvoir le chœur léger des danses. Ailleurs, c'est la prière des morts ou bien un tropaire de l'office de Noël que les peintres suivent mot à mot ². » En général, on l'a observé déjà, les artistes s'appliquent à interpréter de façon littérale tous les détails, toutes les expressions des textes liturgiques ou sacrés. Un symbolisme raffiné et subtil, une perpétuelle recherche de la nouveauté introduisent ainsi dans la peinture une foule de motifs inconnus à l'an-

1. Tafrali, *Iconographie de l'hymne Acathiste* (en roumain), Bucarest, 1915.

2. Millet, *Art byz.*, II, 943.

cien art byzantin. Un des plus beaux est assurément cette composition de la Divine liturgie, dont on a signalé déjà les variations successives. La méditation de la mort, avec tout ce qui rappelle la fragilité de la vie et l'horreur de la fin, n'a pas produit des motifs moins caractéristiques ¹. Beaucoup d'autres apparaissent, également nouveaux, dans les pages du Guide de la peinture. Ce sont les épisodes, largement développés, qui racontent l'histoire des saints et dont un exemple se rencontre à la Métropole de Mistra, dans les fresques qui représentent la vie de saint Démétrius. C'est — preuve remarquable de l'influence classique — la place faite aux grands hommes de l'antiquité, Platon, Aristote, Plutarque, Sophocle, Solon, Pythagore, dont les peintures des églises de Bucovine conservent, entre autres, de curieuses images ². Tout cela atteste un mouvement de travail incessant, par où s'enrichit et se varie cette iconographie. Et aussi bien est-elle, selon les régions, assez différente. Des thèmes, qu'on ne trouve point encore à Mistra, se rencontrent en Serbie et à l'Athos; certaines compositions, communes à la Serbie et à Mistra, n'y sont point traitées de la même manière, ce qui semble prouver quelque originalité chez les artistes. Chez les peintres serbes, l'iconographie est en général plus complexe et plus riche. Et, à lui seul, ce grand et fécond mouvement iconographique suffirait à prouver l'existence et l'importance de la Renaissance du ^{xiv}^e siècle.

Mais il convient de rechercher sous quelles influences s'est formée cette iconographie.

Dans un livre célèbre ³, M. Mâle a montré comment, dans l'Occident du ^{xv}^e siècle, la naissance d'une iconographie nouvelle s'explique par la faveur que connut alors le théâtre sacré, par l'influence qu'eurent les Mystères. On a voulu expliquer de même l'évolution de l'iconographie byzantine. On a cru retrouver en Orient un théâtre religieux ⁴, et dans ces drames sacrés, dont les homélies dramatiques nous auraient, dit-on, gardé le souvenir, on a prétendu découvrir les origines du mouvement iconographique que

1. Par exemple, dans le Psautier serbe de Munich, dont il sera question plus loin.

2. Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, Bucarest, 1924.

3. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, Paris, 1908.

4. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, Grottaferrata, 1912.

l'on observe au ^{xiv}^e siècle. L'illustration des *Homélies* du moine Jacques par exemple nous aurait conservé la mise en scène, les costumes, les péripéties d'une pièce qui, en six actes et un prologue, racontait l'histoire de la jeunesse de la Vierge ¹. Si séduisante que soit cette théorie, si ingénieuse qu'en soit la démonstration, elle semble difficilement acceptable. Un écrivain grec du ^{xv}^e siècle, Syméon de Thessalonique, blâmant l'erreur des Latins qui jouent de grossiers mystères, écrit : « Si tu veux représenter ces faits et les apprendre aux hommes, célèbre l'office, tel que Jésus nous l'a légué, enseigne par la parole, compose des écrits et figure par la couleur suivant la tradition. » Ainsi le rite, l'homélie, l'image suffisent à représenter l'histoire du Sauveur : le drame religieux, s'il a existé, n'a exercé aucune influence dans la formation de l'iconographie, et si elle doit quelque chose aux homélies dramatiques, ce sont tout au plus quelques détails ². C'est ailleurs qu'il faut chercher les causes qui ont créé l'iconographie nouvelle.

Elle doit beaucoup tout d'abord à l'influence des théologiens du temps. La figure de la Vierge-reine dans la Déisis est inspirée par un passage de Grégoire Palamas ³. Les sermonnaires et les mélodes ont fait d'autre part pénétrer le pathétique dans l'iconographie de la Passion : tel passage de Maxime Planade, dans un discours sur la sépulture de Jésus-Christ, exprime de façon émouvante le désespoir de la Vierge et montre comment à chacun des tourments du Sauveur correspond une douleur de Marie. L'influence des humanistes n'a pas été moins féconde. Grâce à eux, depuis le ^{xii}^e siècle, une esthétique nouvelle commençait à régler le goût artistique des Byzantins. A l'imitation de Philostrate, les auteurs des compositions appelées *εἰκονισαί* ⁴, les romanciers, les poètes, se plaisaient à décrire les œuvres d'art qu'ils voyaient autour d'eux. A l'époque des Paléologues, un Manuel Philès, un Jean Eugénikos, d'autres encore faisaient de même. Or, ce qu'ils louaient surtout dans les ouvrages qu'ils décrivaient, c'était l'expression de la vie, la beauté de la forme, l'habileté du travail ; ce qu'ils mettaient en lumière, c'étaient les

1. Bréhier, *Les miniatures des Homélies du moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance* (Mon. Piot, XXIV, 1921).

2. Cf. Millet, *Recherches*, 610-619.

3. Millet, *Byzance et non l'Orient* (R. A., 1908, I).

4. Cf. Munoz, *Alcuni fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina* (NBAC., X, 1904) et *Descrizioni di opere d'arte in uno poeta bizantino del secolo XIV* (Repert. f. Kuntswissenschaft, 1904).

détails d'un paysage, la grâce d'une attitude, l'émotion d'un visage. Ainsi, leurs lecteurs s'habituèrent à apprécier dans l'œuvre artistique de nouvelles qualités, et l'humanisme ouvrait les voies à un art plus pittoresque et plus souple. Le mouvement intellectuel qui donnait tant d'éclat à la Byzance des Paléologues favorisait d'autre part le retour à la tradition antique. Enfin, depuis le ^x^e et le ^{xii}^e siècle, on l'a vu, des tendances nouvelles se manifestaient dans l'art ¹ : les accessoires et les architectures prenaient plus de place dans le fond des compositions, les personnages, plus vivants, étaient copiés davantage d'après nature : un goût du pittoresque, de l'expression, de la réalité, commençait à se manifester ; un coloris plus savant et plus riche animait les peintures : un grand souffle d'invention créatrice traversait cet art prétendu immobile. Le ^{xiv}^e siècle recueillit toutes ces tendances, développa tous ces germes. « A Constantinople, où l'œuvre réparatrice des Paléologues, où le mouvement des lettres et la vie de cour favorisaient l'éclosion d'une jeune école ² », un style nouveau se forma, qui supplanta vite le style traditionnel et donna à la dernière période de la peinture byzantine une réelle originalité.

Assurément, on l'a dit, il faut dans ce mouvement faire à l'Italie sa part. Dans telle fresque de la *Peribleptos* de Mistra, la *Descente de Croix* par exemple, il y a une parenté évidente entre le peintre grec inconnu et Duccio. Dans les représentations du *Thrène*, il y a parenté étroite entre Sienne et les Balkans. On a noté d'autres exemples de cette influence, qui a appris aux Byzantins « la tendresse dans les gestes, la liberté et l'abondance dans les compositions ³. » Mais on a marqué également les limites de cette influence, et comment « les artistes byzantins ont innové, dans le même sens que les Italiens, sans les imiter ⁴ ». Et sans doute aussi ces artistes ont pu s'inspirer parfois d'anciens modèles. Ici aussi, ils ont su assez transformer ces modèles pour faire, malgré tout, œuvre de créateurs.

On a dit les qualités essentielles de ce style nouveau. C'est d'abord, et par-dessus tout, l'effort pour « placer les figures dans leur cadre naturel, à leur place, au milieu des autres hommes, comme

1. Voir plus haut, p. 409-411 et p. 531-535.

2. Millet, *Art byz.*, II, 950.

3. Millet, *Recherches*, 690.

4. *Ibid.*, 630.

dans la vie ¹ ». En conséquence, les accessoires, les architectures se multiplient autour des personnages : la solennité froide des compositions sacrées cède la place à la familiarité pittoresque des scènes de genre ; les personnages se groupent en foules mouvantes, s'agitent en gestes tumultueux ; les visages se marquent de traits individuels, et ce goût réaliste s'affirme par la grande place faite au portrait et l'art savant avec lequel il est traité ². C'est d'autre part une recherche de l'émotion, de la sentimentalité, du pathétique, un sentiment délicat de l'élégance et de la grâce. Et c'est enfin, pour traduire la beauté des formes et l'intensité des sentiments, une science admirable du coloris, qui fait, par sa technique, penser à la peinture impressionniste. De tout cela une école est née, décorative surtout et réaliste, qui a produit des œuvres remarquables, et s'est illustrée par de grands artistes.

1. Millet, *Art byz.*, II, 942.

2. Cf. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, 136.

CHAPITRE IV

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE. ICONES ET MINIATURES

I. Les icônes. Musée chrétien du Vatican. L'Athos. La Russie. Ochrida. Icônes en mosaïque. L'école de Novgorod. — II. Les miniatures. Les manuscrits profanes. Le goût hellénistique. Les portraits. Skylitzès. Les manuscrits religieux. Le psautier serbe de Munich.

I

LES ICONES¹

La peinture d'icônes est, avec la fresque, une des formes essentielles de la production artistique entre le ^{xiii}^e et le ^{xvi}^e siècle. Une grande partie des œuvres décrites par les auteurs d'ἱερωτικὴ τέχνη sont des icônes, et il semble bien en effet « que la peinture de chevalet convenait à l'esthétique nouvelle, mieux encore que la fresque² ». Les artistes de l'école crétoise en particulier semblent avoir été de grands peintres d'icônes. Malheureusement, l'étude de cette catégorie de monuments est, malgré les découvertes faites et les recherches poursuivies en Russie en ces dernières années, une science toute neuve encore, et où l'on ne peut guère arriver à des conclusions fermes. On se contentera donc ici de quelques brèves indications.

Musée chrétien du Vatican. — Dans beaucoup de musées d'Italie, surtout au Musée chrétien du Vatican, et dans un certain nombre de collections particulières, on rencontre des peintures sur

1. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878 ; J. Durand, *Notes sur deux tableaux byzantins* (Bull. monumental, 1879) ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 ; *Iconographie de Jésus-Christ*, Pétersbourg, 1905 ; Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1905 ; Likhatchef, *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*, Pétersbourg, 1906 ; Kondakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909 ; Likhatchef, *Importance historique de la peinture d'icônes italo-grecque*, Pétersbourg, 1911 ; Kondakof, *Iconographie de la Vierge*, 2 vol., Pétersbourg, 1914-1916 ; Aïmalof, *La peinture byzantine du XIV^e siècle*, Pétersbourg, 1917 ; Mouratof, *Les époques de la peinture d'icônes*, 1906, et *Histoire de la peinture* (dans I. Grabar, *Histoire de l'art russe*, t. VI), Moscou, 1913 ; Réau, *L'art russe*, Paris, 1921. Kondakof a laissé une histoire de la peinture d'icônes, qui sera, il faut l'espérer, publiée prochainement.

2. Millet, *Art. byz.*, II, 944.

bois, d'origine byzantine, généralement exécutées à la détrempe, et quelquefois signées de noms d'artistes. Une des plus célèbres, que possède le Musée chrétien du Vatican, représente de façon pittoresque et animée la vie des ascètes de Syrie et les funérailles de saint Éphrem ; on y lit le nom du peintre Emmanuel Tzanfournari, et l'œuvre est intéressante par l'analogie frappante qu'elle offre avec une *εξοχστis* du milieu du xv^e siècle, due à la plume de Jean Eugénios. On a pendant longtemps attribué ce panneau au x^e ou au xi^e siècle. Quand on l'examine plus attentivement, on constate que, malgré son apparence ancienne, il est d'époque beaucoup plus récente ; il est d'ailleurs peint à l'huile et date très vraisemblablement du xvi^e siècle. On voit par cet exemple quelle prudence est nécessaire quand on veut dater les peintures qui, à Florence, à Turin, à Naples, à Berlin, portent les signatures d'Andreas Rico de Candie, de Donatus et d'Angelus Bizamanus d'Otrante, de Théodore, etc. Il semble probable toutefois qu'André Rico, dont on voit une Madone assez belle aux Uffizi de Florence et une Mort de la Vierge à la Pinacothèque de Turin, vivait à la fin du xiii^e ou au commencement du xiv^e siècle, que Donatus Bizamanus peignait au xiv^e siècle, et Angelus Bizamanus au xv^e ¹. Mais au total la valeur de ces peintures est généralement assez médiocre, et elles offrent plus d'intérêt pour l'iconographie que pour l'histoire de l'art.

Les thèmes représentés sur les icones ne diffèrent point en effet de ceux que reproduisent les fresques. On y voit les scènes ordinaires de l'Ancien et du Nouveau Testament, les figures des saints, apôtres, évêques, diacres, solitaires, martyrs, dans les attitudes et sous l'aspect que leur attribue le Guide de la peinture. C'est ainsi qu'une tablette de la collection Sterbini à Rome, qui remonte au xiv^e siècle, représente la Transfiguration ; une autre du xv^e, la Nativité ; deux panneaux du Musée chrétien du Vatican, datant du xvi^e siècle, montrent sur un fond d'or les saints Antoine et Éphrem ; deux triptyques de la même époque, conservés au même musée, figurent l'un la Déisis, entre saint Georges tuant le dragon et saint Jean l'Évangéliste écrivant ; l'autre le Christ entouré de saints, entre l'arbre de Jessé et la vigne de Jésus-Christ ; un panneau de la galerie des Uffizi à Florence représente la Vierge et

1. Frothingham, *Byzantine artists in Italy* (American Journal of archaeology, 1894).

l'enfant, avec des sages et des prophètes, et semble dater du xiv^e siècle. Toutes ces peintures sont exécutées avec un art minutieux ; le modelé, presque trop soigné, est obtenu par des touches menues, par des lignes parallèles minces et serrées. Ce qui est surtout intéressant dans ces ouvrages, comme dans les icones slaves de même date et de facture assez semblable que possède le Musée du Vatican (les Douze fêtes, xv^e siècle ; saint Nicolas et les épisodes de sa vie, xvi^e siècle, etc.), c'est de voir à quel point se sont conservées, jusqu'à une époque très moderne, les formes anciennes créées et développées par l'art du moyen âge : tant la pensée religieuse d'où elles sont nées est demeurée vivante dans tout l'Orient chrétien.

L'Athos. — Il semblerait qu'on dût trouver des œuvres d'époque plus ancienne et de date plus certaine dans quelques-uns des grands sanctuaires de l'Orient. Et en effet, dans les couvents de l'Athos, on signale quelques icones intéressantes : à Chilandari, la *Madone Tricherousa*, que l'on attribue au xiv^e siècle, et qui semble une œuvre d'art serbe ou bulgare ; à Zographou, une image de saint Georges, bien conservée, mais qui est traitée dans le style italien du xv^e siècle : à Vatopédi, une image des saints Pierre et Paul, qu'une inscription fausse attribue au temps d'Andronic Paléologue, mais qui date du xvi^e siècle ou de la fin du xv^e ; à Vatopédi également, sur le cadre qui entoure une Vierge en stéatite, d'intéressantes figures des douze apôtres (xv^e ou xvi^e siècle) ; et surtout, à Lavra, la *Madone* dite « de Koukouzelis », que Kondakof ne juge pas postérieure au xiii^e siècle, et qui est exécutée dans un style large et tout antique. Mais, ces ouvrages mis à part, aucune icône importante ne se conserve à la Sainte-Montagne ; les images de la Vierge, très nombreuses, sont, même les plus célèbres, du xvi^e ou du xvii^e siècle ; et l'école crétoise, à qui on en doit plusieurs, imite volontiers l'art italien ou même l'art de l'Allemagne du sud.

La Russie. — Il semble que les sanctuaires de Russie renferment des icones plus dignes d'attention, soit qu'elles y aient été apportées de Byzance, soit qu'elles aient été exécutées à l'imitation des modèles grecs. Malheureusement elles n'ont guère été étudiées jusqu'ici, et les dates qu'on leur attribue sont pour la plupart purement traditionnelles. Kondakof estime toutefois que beaucoup d'entre elles appartiennent à la période qui va du xi^e au xiv^e siècle. C'est à cette dernière époque qu'on peut rapporter, entre autres, la belle icône représentant le Sauveur sur son trône, qu'on voit à

Moscou, à la cathédrale d'Ouspenski Sobor ¹, et de même l'image de la Sainte-Face, qu'on conserve à Moscou au monastère de Saint-Andronic, et qui fut, dit-on, apportée de Constantinople en 1354 ²; c'est au même temps qu'appartiendrait, si elle n'avait été lamentablement restaurée au xvi^e siècle, l'image de la Vierge Hodigitria de Smolensk, que possède le monastère de la Trinité, près de Moscou, et dont le cadre porte les figures des donateurs Constantin Acropolite et Marie Comnène (fin du xiii^e siècle). D'autres icones, plus intéressantes et mieux étudiées, se rencontrent dans les importantes collections particulières formées en ces vingt dernières années (Likhatchef à Petrograd, Riabouchinski et Ostrooukof à Moscou, Khanenko à Kief) et dans les musées tels que le musée Roumiantsof et la galerie Tretiakof à Moscou, tels surtout que le musée Alexandre III à Petrograd, qui s'est enrichi en 1914 de la collection Likhatchef. Parmi les œuvres importantes et nettement byzantines, conservées dans ce dernier musée, plusieurs datent certainement du xiv^e siècle. C'est par exemple un beau Christ en buste, que sa dédicace rapporte aux environs de 1363 ³. C'est un fragment de panneau représentant les saints Philippe, Théodore Tiron et Démétrius; Likhatchef, qui le date du xiii^e ou xiv^e siècle, le considère comme un des objets les plus remarquables de la collection. C'est encore la charmante icône de la Crucifixion, qu'on a parfois, à tort, attribuée au xii^e siècle, mais qui, par le modelé large et souple des draperies autant que par l'attitude pathétique de la Vierge défaillante, est certainement du xiv^e siècle. C'est l'icône représentant les anges reçus à la table d'Abraham (l'art russe appelle cette scène la *Sainte Trinité*), qu'Aïnalof rapproche justement du manuscrit de Jean Cantacuzène et rattache à l'école de Constantinople ⁴. On peut signaler encore une belle Dormition de la Vierge, une autre Dormition et une Anastasis (celle-ci du xv^e siècle) provenant de la collection Likhatchef, une Nativité du xv^e, de style italo-grec, etc. Le musée Roumiantsof à Moscou possède une

1. Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ*, pl. I et 1.

2. *Ibid.*, pl. a. Une autre image de la Sainte-Face, que Kondakof date du xiii^e ou xiv^e siècle, se trouve à Gênes, à l'église de Saint-Barthélemy.

3. Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ*, pl. V et 3; Millet, *Dédicace d'icône* (BZ., XV, 1906). Une image de la Madone en buste, tournée vers la gauche dans une attitude de prière, a été signalée au dôme de Freisingen. Elle semble, d'après l'inscription grecque qui l'accompagne, dater de la fin du xiii^e ou du commencement du xiv^e siècle (Durand, *loc. cit.*)

4. Aïnalof, *loc. cit.*, 116-121, 90.

remarquable icône du ^{xiv}^e siècle représentant la réunion des apôtres ¹, une autre, italo-grecque, du ^{xv}^e, figurait l'Adoration des Mages. Enfin, sur l'iconostase de l'église de l'Annonciation à Moscou, on a retrouvé tout récemment une suite de belles icônes, représentant



Fig. 426. — Icône du Christ à Saint-Clément d'Ochrida (d'après Kondakof, *Macédoine*).

la Déisis et des saints, et dont les meilleures semblent l'œuvre de Théophane le Grec. Ces exemples dont il serait aisé d'allonger la liste, suffisent à montrer quels trésors les collections russes fournissent pour l'étude de la peinture d'icônes byzantine.

Ochrida. — Une série de belles icônes, appartenant pour la plu-

1. Ainalof, *loc. cit.*, 121 et pl. XI.

part au ^{xiii}e ou au ^{xiv}e siècle, a été signalée par Kondakof dans l'église de Saint-Clément d'Ochrida. Ce sont de grandes images, mesurant de 0,92 à 1,10 de haut, et qui très vraisemblablement reproduisent des icônes célèbres dans le monde byzantin. Au Christ



Fig. 427. — La Madone. Mosaïque portative (Chilandari)
(d'après Kondakof, *Athos*).

« sauveur des âmes » (ψυχοσωτήρ), belle et noble figure largement drapée, au visage doux et calme (fig. 426), fait pendant la Vierge ψυχοσωστριά, dont l'attitude rappelle la célèbre Madone d'Iviron ; les deux panneaux datent du ^{xiii}e ou ^{xiv}e siècle. Puis c'est, de la même époque, la Madone Peribleptos, et deux belles icônes de la Vierge Hodigitria, dont la seconde rassemble fort à la Madone de Smolensk ; et c'est enfin une Notre-Dame de la Passion, où l'enfant

divin jette un regard d'effroi sur l'ange qui lui présente les instruments de son futur supplice. Toutes ces figures, couvertes de riches revêtements d'argent, également du ^{xiv}^e siècle, parées de nimbes à l'ornementation élégante, sont pour la plupart d'un style sévère et dur. Seules les icones du Sauveur et de la première Hodigitria sont d'un art plus vivant et plus souple, qui correspond bien aux tendances nouvelles du ^{xiv}^e siècle.

Icones en mosaïque. — Parfois, comme à l'époque antérieure, certaines de ces images étaient exécutées en mosaïque. Au couvent de Chilandari, on conserve ainsi une icône de la Vierge Hodigitria, qui semble du ^{xiv}^e siècle (fig. 427) ; elle se détache sur un fond d'or ; son visage, très modelé, porte sur les joues des plaques rouges ; les ombres sont d'un ton gris bleu. Une mosaïque presque semblable, du ^{xiii}^e ou ^{xiv}^e siècle, a été signalée à Éregli, dans l'église de Saint-Georges ¹. Une collection particulière possède une belle mosaïque représentant l'Annonciation : elle semble du ^{xiv}^e siècle et pourrait sortir du même atelier que les mosaïques de Kahrié-djami ².

On voit par cette rapide revue des monuments, où je n'ai point compris les Madones, datées avec une imprécision absolue, des églises italiennes, et de Rome en particulier, combien nous commençons seulement à être informés du développement de la peinture d'icones. Cette peinture a-t-elle, comme on l'a pensé, exercé au ^{xiv}^e siècle une influence sur la fresque, et lui a-t-elle fourni des modèles ? Il se peut. En tout cas les fresquistes de la Peribleptos à Mistra, comme les peintres serbes de la fin du ^{xiv}^e siècle et du ^{xv}^e, ont transporté dans l'art monumental les procédés de la peinture d'icones. Il est probable en revanche que celle-ci, surtout si nous l'étudions dans d'autres monuments que ces figures du Christ ou de la Vierge fixées par une longue tradition, nous apparaîtra, comme tout l'art de la Renaissance byzantine, curieuse de pittoresque, de vie, et hardiment coloriste. C'est ce que montrent les icones russes que produisit, entre le ^{xiv}^e et le ^{xvi}^e siècle, l'école dite de Novgorod, dont les nombreux ouvrages nous apportent comme un dernier reflet de l'art de Byzance ³.

L'école de Novgorod. — On y retrouve la plupart des qualités qui caractérisent les fresques de l'école crétoise, le sens du rythme et de l'harmonie dans la composition, l'idéalisme des expressions, la

1. Strykowski, *Die Cathedrale von Herakleia*.

2. Bayet, *Art byzantin*, fig. 44 ; Ainalof, *loc. cit.*, 78-79.

3. Voir les ouvrages précédemment cités de Likhatchef, Mouratof et Réau.

noblesse et la pureté de style, l'accord délicat des figures et du paysage, le charme de la couleur. Certaines œuvres du ^{xiv}^e siècle



Fig. 428. — L'entrée à Jérusalem. Icône de l'école de Novgorod.

sont à cet égard fort remarquables, par exemple les graves figures de saints, comme le prophète Elie de la collection Ostrooukof, ou l'archange Michel de la collection Riabouchinski (vers 1350), ou ces vives et pittoresques images, telles que le saint Georges à che-

val de la collection Ostrooukof, ou les saints Boris et Gleb de la collection Likhatchef, exemple typique de l'art monumental du xiv^e siècle. Mais c'est le xv^e siècle surtout qui fournit des œuvres éminentes, au premier rang desquelles il faut placer l'admirable icône qu'André Roublef peignit vers 1410 pour le couvent de la Trinité, près de Moscou. Elle représente les trois anges assis à la table d'Abraham, et elle n'est pas moins remarquable par la beauté tout antique des visages, le naturel des attitudes, que par la vie, la souplesse, la grâce dont elle est pleine. On a justement rapproché ce chef-d'œuvre des fresques de la Peribleptos de Mistra et des miniatures du manuscrit de Jean Cantacuzène ; elle en rappelle le style, et cette « vision de beauté idéale » suffit à montrer l'influence que Byzance exerçait sur l'art et l'iconographie russes.

Mais l'icône de la Trinité n'est point un chef-d'œuvre isolé. L'école de Novgorod a produit au xv^e siècle de nombreux ouvrages de qualité rare. On peut signaler, dans la collection Ostrooukof, l'Entrée à Jérusalem fig. 428, et les deux panneaux, provenant de la même iconostase, qui représentent avec tant d'émotion pathétique et de poignante simplicité la Descente de croix et la Mise au tombeau. C'est, à la collection Riabouchinski, l'histoire, traitée de façon si pittoresque et si vivante, de sainte Catherine et de son martyre, ou, au musée Alexandre III, la grande composition qui figure l'intercession de la Vierge. De belles œuvres se rencontrent au xvi^e siècle encore, telles que la Déisis ou l'Anastasis de la galerie Tretiakof. Mais déjà la décadence commence ; le style devient maniéré, il perd la simplicité qu'il devait à l'influence de la fresque. L'école Stroganof, entre 1550 et 1620, ne rappelle plus guère Byzance. La peinture d'icônes n'en demeure pas moins, comme on l'a dit, « un des plus beaux fleurons de l'art russe », et elle a pour nous cet intérêt par surcroît, qu'on y retrouve comme un dernier et magnifique reflet de l'art byzantin qui l'inspira.

II

LES MINIATURES ¹

Les manuscrits profanes. — Si l'on examine la liste des manuscrits illustrés du xiv^e et du xv^e siècle, que possède la Bibliothèque

1. Kondakof, *Hist. de l'art byzantin*, Paris, 1886; Bordier, *Description des peintures des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1883.

nationale, on constate un fait assez remarquable : plus du tiers de ces manuscrits renferment des ouvrages d'auteurs profanes, Hippocrate et Dioscoride, Euclide et Aristote, Eschyle et Euripide, Libanius et Oppien, sans parler des traités de médecine, de science ou d'astrologie. Il semble bien que l'époque des Paléologues ait eu, sous l'influence de l'humanisme, un goût très marqué pour les œuvres de l'antiquité grecque, et spécialement pour celles de l'hellénisme alexandrin ; et pareillement ce réveil des influences classiques se manifesta dans l'illustration des manuscrits. On a dit pré-



Fig. 429. — Le départ pour la chasse. Miniature du manuscrit d'Oppien (Bibl. Nationale).

cédemment, en parlant de l'iconographie nouvelle du xiv^e siècle, quelle place y occupèrent les motifs alexandrins remis en honneur : les miniatures, comme les fresques, s'inspirèrent du goût hellénistique. Elles ont un caractère anecdotique et profane, elles sont traitées comme de véritables scènes de genre, dans un style pittoresque et réaliste.

Le goût hellénistique. — Que l'on considère par exemple le Théocrite (Gr. 2832), qui date du milieu du xiv^e siècle, et qui est une copie évidente d'un original plus ancien : Dosiadès présentant l'Autel à Apollon, Théocrite offrant la Flûte à Pan, sont des motifs purement alexandrins, directement inspirés des traditions de l'art antique¹. Que l'on regarde le manuscrit des Cynégétiques d'Oppien (Gr. 2736), copie assez médiocre du même prototype que reproduisait au x^e siècle le manuscrit de la Marcienne. La large place que tiennent dans cette illustration du xv^e siècle les épisodes mytholo-

1. Omont, *Dosiadès et Théocrite* (Mon. Piot, XII, 1905).

giques montre bien quels étaient les goûts des humanistes du temps. Mais ce qui est plus remarquable, c'est la façon vivante et originale dont certains passages du texte ont été illustrés. La scène qui représente un personnage partant pour la chasse, précédé de ses serviteurs et de ses chiens, est une composition pleine de vérité et de charme (fig. 429). On y reconnaît le souci de copier le modèle d'après nature, et sans peine on distingue parmi les personnages le Grec aux traits droits et nobles, les Slaves aux yeux bridés, aux lèvres épaisses, à la barbe rousse épanouie. La même influence du milieu contemporain apparaît ailleurs encore; on voit dans une des miniatures des Turcs traînant leurs victimes, dans une autre Médée en costume oriental.

Le même style et les mêmes tendances se rencontrent dans les manuscrits du roman de Barlaam et Josaphat, très populaire à cette époque (Iviron 453, commencement ^{xiii}^e siècle; Paris, Gr. 1128, ^{xiv}^e siècle). On y observe un souci remarquable de la couleur locale dans les costumes, l'équipement, le paysage, une extrême variété des scènes animées et pittoresques. L'une d'elles en particulier est pleine d'esprit, de vivacité et de grâce. A l'occasion d'un passage où Barlaam enseigne à son disciple la haine du monde, le peintre a représenté ces mondains que condamne le saint. A une table richement servie trois jeunes gens, magnifiquement vêtus, sont assis autour d'une jolie femme, habillée d'une robe rouge et or, et dont un bonnet d'or couvre les cheveux noirs flottants. C'est une scène toute familière, œuvre élégante d'un artiste de talent.

Les portraits. — Ainsi la vie réelle se mêle sans cesse aux souvenirs hellénistiques. Et ceci explique la grande place que tiennent, dans les miniatures de ce temps comme dans les fresques, les portraits. Dans l'Hippocrate de la Bibliothèque nationale (Gr. 2144, qui date de 1350, figure, en face du portrait de l'auteur, une image singulièrement vivante et sincère du grand-duc Alexis Apocaucos, en costume de cérémonie. Dans un manuscrit d'Oxford (bibliothèque du Collège de Lincoln, ^{xiv}^e siècle), une série de portraits de membres de la famille des Comnènes remplissent les douze premiers feuillets du *typicon* du monastère de Notre-Dame de Bonne-Espérance¹. Le Zonaras de la bibliothèque de Modène est illustré de toute une suite d'effigies impériales²; le Codinus de la Bibliothèque natio-

1. Omont, *Portraits des Comnènes* (Rev. des Études grecques, 1904).

2. Lambros, *Ἡ εἰκονογραφία τῶν Βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων ἐν τῷ χειρογράφῳ τοῦ Ζωναρᾶ ἐν Μοδῆνῃ* (Comptes rendus du Congrès international d'Athènes, 1905).

nale (Cr. 1783) contient des esquisses à la plume, d'exécution assez grossière, mais de style très expressif, représentant trois Paléologues et le patriarche de Constantinople Joseph ¹. Enfin, dans le Commentaire d'Aristote de Georges Pachymère (Bibl. impériale de Vienne, xiv^e siècle), on trouve, avec le portrait de l'auteur, les effigies des empereurs Michel et Andronic Paléologue, et dans l'admi-



Fig. 430. — Michel Rangabé associé au pouvoir Léon l'Arménien.
Miniature du Skylitzès de Madrid (Coll. Hautes-Etudes, C. 869).

rable Évangile de la Bibliothèque nationale de Pétrograd (n^o CXVIII, xiv^e siècle), des portraits de Michel VIII Paléologue et de Démétrius Paléologue ².

Assurément, dans certaines de ces figures, les qualités de la technique ne répondent guère aux intentions du peintre. Dans les portraits de Manuel Paléologue et de sa famille, tels qu'ils apparaissent

1. Lambros, *Εἰκόνες Ἰωάννου Η' τοῦ Παλαιολόγου καὶ πατριάρχου Ἰωσήφ (Νέος Ἑλληνομνήμων, t. IV)*. Cf. Lambros, *Αἱ εἰκόνες Κωνσταντίνου τοῦ Παλαιολόγου (ibid., t. III)*.

2. Ainalof, *loc. cit.*, 113.

daus un manuscrit de saint Denys l'Aréopagite, exécuté vers 1408 et aujourd'hui conservé au Louvre, et dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Gr. Suppl. 309, il n'y a plus guère ni mouvement ni vie. Seules les têtes, soigneusement dessinées, conservent quelque expression.

*Skylitzès*¹. — C'est de la même inspiration que procède une des œuvres les plus intéressantes qui nous restent de la miniature byzantine, le *Skylitzès* de la Bibliothèque nationale de Madrid. Dans ce manuscrit du ^{xiv}e siècle, où l'on retrouve, ainsi qu'on l'a observé, comme un reflet des peintures d'histoire qui couvraient les murs des palais byzantins, près de 600 compositions illustrent le



Fig. 431. — Couronnement de Monomaque et de Zoé.
Miniature du *Skylitzès* de Madrid (Coll. Hautes-Études, C. 1260).

texte de cette chronique, qui va de l'année 811 au milieu du ^{xi}e siècle. Plusieurs artistes, de talent inégal, ont travaillé à ce grand ouvrage, et on distingue sans peine plusieurs mains. Au début, dans la portion du récit qui va jusqu'au règne de Basile I, on trouve des compositions sobres, remarquables par la vérité des figures et des attitudes (fig. 430). Puis, jusqu'à l'assassinat de Nicéphore Phocas, viennent de grandes miniatures, d'un dessin plus grossier, d'une couleur plus trouble. Une troisième main, qui a illustré les règnes de Jean Tzimiscès et de Basile II, montre au contraire des qualités tout à fait supérieures, une exécution large, de la hardiesse et de la vivacité dans les poses, un réalisme singulier dans la représentation des types populaires. Sur les fonds généralement polychromes, d'un

1. Kondakof, *Trésors russes*, Pétersbourg, 1896; de Beylié, *L'Habitation byzantine*, Paris, 1902. La série complète des miniatures se trouve dans les photographies de la Collection des Hautes-Études (B. 369-372 et C. 869-1277).

goût arabe, s'enlèvent de nombreux édifices, fantaisistes ou réels, qui encadrent les personnages (fig. 431).

La Bibliothèque Vaticane conserve une autre œuvre de la



Fig. 432. — Jean Cantacuzène présidant un concile.
Miniature du manuscrit Gr. 1242 (Bibl. Nationale).

miniature historique et profane. C'est un épithalame en l'honneur d'Andronic II Paléologue, composé vers la fin du ^{xiii}^e siècle¹. Il est illustré de curieuses miniatures, représentant des cérémonies

1. Strygowski, *Das Epithalamion des Paläologen Andronikos II* BZ., X, 1901).



Fig. 433. — Jean Cantacuzène empereur et moine.
Miniature du manuscrit Gr. 1242 (Bibl. Nationale).

de la cour byzantine. L'exécution est médiocre : mais on y retrouve ce même goût du portrait et de la vie réelle qui est caractéristique des œuvres de ce temps.



Fig. 434. — La Transfiguration. Miniature du manuscrit Gr. 1242 (Bibl. Nationale).

On peut enfin rapprocher de ce genre d'illustration les intéressantes représentations de campagnes militaires qui décorent la Vie d'Alexandre, dans un manuscrit de Venise (Bibl. de S. Giorgio dei Greci, *xiv^e* siècle), et surtout le fameux manuscrit slave du Vatican, renfermant la traduction bulgare de la chronique de Manassès.

Cet ouvrage, qui date du milieu du ^{xiv}^e siècle, est illustré de curieuses miniatures, remarquables par la vivacité des mouvements, la variété des costumes, le pathétique. Les artistes ne semblent point avoir reproduit un type byzantin ; mais ils ont créé des compositions conformes aux habitudes et aux tendances artistiques de l'époque où ils vivaient.



Fig. 435. — Festin byzantin. Miniature du manuscrit de Job (Bibl. Nationale).

Les manuscrits religieux. — Les manuscrits religieux du temps des Paléologues sont moins nombreux que les manuscrits profanes : il ne nous est parvenu du ^{xiv}^e siècle que bien peu de manuscrits liturgiques illustrés avec luxe et talent. En tout cas, les rares œuvres de valeur de la miniature religieuse ne diffèrent aucunement par le style des ouvrages précédemment décrits. Dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Gr. 1242) qui fut, vers 1375, peint pour l'empereur Jean Cantacuzène, on trouve une représentation très vivante et très pittoresque du concile de 1351 (fig. 432) ; ailleurs, ce sont des portraits, aux têtes criantes de vie. Les épisodes sacrés

y sont traités comme des scènes de genre, par exemple ce repas des anges, d'un tour si familier et d'une grâce si jolie, qu'on voit au-dessus de deux effigies de l'empereur (fig. 433). Seule la composition qui représente la Transfiguration est d'une tenue plus noble (fig. 434) : mais par la beauté des figures, la hardiesse des mouvements, l'admirable entente des couleurs, elle aussi porte la marque



Fig. 436. — Femmes brodant et tissant. Miniature du manuscrit de Job (Bibl. Nationale).

de l'époque. Elle est presque identique à la belle peinture qui représente le même thème à la Peribleptos de Mistra. Les mêmes qualités, qui sont celles de l'école du palais qui florissait à Constantinople au ^{xiv}^e siècle, se rencontrent dans l'illustration de l'Acathistos conservée à la Bibliothèque nationale de Moscou (n° 429), et qu'on date à tort du ^{xi}^e-^{xii}^e siècle et dans l'Évangile de la Bibliothèque nationale de Pétersbourg (n° CXVIII)¹.

Dans d'autres manuscrits, ces tendances à un art familier et libre sont encore plus sensibles. Dans un manuscrit de Commentaires sur Job (Bibl. Nat., Gr. 135), daté de 1368 et œuvre d'un certain

1. Ainalof, *loc. cit.*, 106-116.

Manuel Tzykandilos, on trouve, malgré une exécution assez grossière et un dessin souvent médiocre, un style singulièrement expressif et vivant. Dans la pittoresque familiarité des scènes de festin (fig. 435), dans la représentation du paysage, dans les compositions qui montrent, soit les serviteurs de Job, soit des femmes bro-

dant et tissant (fig. 436), on sent une recherche du naturel, un goût de l'observation, un amour du détail réaliste et même vulgaire, qui sont tout à fait caractéristiques.

*Le psautier serbe de Munich*¹. — Les Bulgares et les Serbes ont, mieux peut-être que les Byzantins, conservé la tradition de la miniature religieuse : ils ont en particulier illustré fort richement le psautier, comme le montre un beau manuscrit serbe de la Bibliothèque de Munich.

Ce psautier, qui contient 149 miniatures (fig. 437, 438), disposées, les unes en pleine page, les autres en bordure dans le texte, a été exécuté, probablement



Fig. 437. — La Pentecôte. Miniature du psautier serbe de Munich (d'après Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*).

pour un prince, vers la fin du xiv^e siècle. Il renferme, outre les psaumes, divers autres textes, en tête, des passages sur l'instabilité de la vie humaine, à la fin, la parabole du bon Samaritain, l'hymne Acatistos et une suite de six tropaires ; certains de ces textes

1. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters in München* (DAWW., t. 52), Vienne, 1906. Cf. Ainalof, *loc. cit.*, 85-90.

sont accompagnés de miniatures que Strzygowski considère comme « absolument uniques en leur genre ». Aussi, bien qu'à première vue cette illustration semble se rattacher étroitement à l'art byzantin, le savant éditeur a-t-il cru y reconnaître une rédaction sensiblement différente de la rédaction byzantine ordinaire, et il l'a rattachée à un ancien prototype syrien, d'après lequel le manuscrit de Munich aurait été, vers la fin du ^{xiv}^e siècle, copié, sans doute dans le couvent serbe de Chilandari à l'Athos.

Si séduisante que soit cette hypothèse, elle est loin d'être démontrée ¹, et l'on a fait voir par des arguments assez forts que la plupart des traits qui distinguent le psautier de Munich sont empruntés précisément à cette iconographie nouvelle qui se forma au ^{xiv}^e siècle ². A plus forte raison convient-il donc de faire de sérieuses réserves sur la théorie plus générale et plus sensationnelle que Strzygowski a déduite de sa première conjecture. Pour lui, non seulement



Fig. 438. — La Vierge parmi les docteurs
Miniature du psautier serbe de Munich
(d'après Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*.)

1. Diehl, *L'illustration du Psautier dans l'art byzantin* (Journal des savants, 1907, et *Dans l'Orient byzantin*, Paris, 1917); Millet, *Byzance et non l'Orient* (RA., 1908 I)

2. C'est l'opinion d'Ainalof, *loc. cit.*, 85, qui rattache nettement ce manuscrit à l'école de Constantinople et à l'art de Mistra.

chrétien de Syrie, et ne devrait absolument rien à Byzance : mais l'art byzantin du *xiv^e* siècle lui-même ne serait autre chose, dans quelques-unes de ses œuvres les plus remarquables, qu'une copie de lointains originaux syriens ; et les hautes qualités d'originalité créatrice, qu'on se plaît à trouver dans cette prétendue Renaissance du temps des Paléologues, ne seraient dans bien des cas qu'une simple apparence, due uniquement à la valeur éminente des prototypes que des copistes attentifs ont reproduits. Tout ce qui a été dit précédemment de l'art de cette époque contredit, il faut bien le reconnaître, cette hypothèse retentissante. Et aussi bien, par sa technique autant que par son iconographie, le psautier de Munich lui-même montre les caractères essentiels de cet art byzantin dont on voudrait l'exclure. C'est une œuvre d'une exécution assez libre, d'un coloris vigoureux et éclatant. « Besnard, écrit Strzygowski, ne ferait pas contraster plus vivement les rouges, les bleus et les violets. » Ainsi les Slaves surent s'approprier l'impressionnisme byzantin.

Assurément, dans les œuvres de la miniature qui viennent d'être passées en revue, on sent des traces incontestables de décadence. Le dessin est souvent médiocre, hâtif et négligé, les couleurs plates, l'exécution grossière. Peu d'idées, traduites par un barbouillage souvent enfantin : c'est par cette définition dédaigneuse que Kondakof caractérise l'illustration des manuscrits dans cette dernière période ¹. Il ne faut point exagérer la sévérité de ce jugement. Sans doute le temps est passé des éditions somptueuses, magnifiquement enluminées ; sans doute l'illustration des manuscrits a pris un caractère de plus en plus populaire. Quelques œuvres d'une réelle beauté tranchent pourtant sur la médiocrité générale ; et si, par sa nature, la miniature, plus tentée de s'attacher aux modèles anciens, peut sembler moins novatrice peut-être que d'autres formes d'art, on n'y rencontre pas moins, au total, les qualités essentielles de la Renaissance du *xiv^e* siècle, le pittoresque, le mouvement et la vie.

1. Kondakof, *Hist. de l'art*, II, 169, 171.

CHAPITRE V

LES TISSUS

Vêtements ecclésiastiques. Voiles eucharistiques. Epitaphios de Salonique.

On sait quelle fut au moyen âge la renommée des étoffes byzantines, et comment elles furent l'un des éléments principaux du luxe byzantin, soit pour la décoration des palais, soit pour l'habillement des grands personnages. L'Église également s'en servit volontiers pour rehausser la splendeur de ses cérémonies. Les anciens inventaires mentionnent, à côté des icones et des orfèvreries, nombre de précieuses étoffes historiées ou brodées, vêtements ecclésiastiques, nappes d'autel, voiles eucharistiques servant à couvrir la patène ou le calice, ou encore communs aux deux vases sacrés. Beaucoup de ces tissus ont naturellement péri. Pourtant à l'Athos, en Macédoine, en Roumanie, en Bukovine, en Russie, et dans quelques collections privées d'Occident, il subsiste d'intéressants monuments de cet art ; et si beaucoup d'entre eux datent seulement du xvi^e et du xvii^e siècle, en revanche quelques pièces plus anciennes, vraiment belles, sont des œuvres remarquables de la Renaissance byzantine¹,

Vêtements ecclésiastiques. — Ce sont d'abord des vêtements ecclésiastiques. Les uns sont faits de soieries portant des dessins tissés dans l'étoffe : le musée Kestner à Hanovre possède un tissu de cette sorte, du xiii^e siècle (fig. 439), où, sur le fond pourpre de la soie, se détachent des chevaux ailés au milieu de feuillages². La plupart, exécutés dans une technique qui semble avoir été très en vogue à cette époque, sont en soie richement ornée de broderies. On peut citer, comme exemples de ce genre de travail, une étole et un épigonate en soie bleue brodée d'argent et d'or, décorés, l'une de

1. Outre les ouvrages cités au cours du chapitre, on consultera pour l'ensemble : Farcy, *La broderie du XI^e siècle à nos jours*, Angers, 1890 ; Lessing, *Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe-Museum*, Berlin, 1900 et suiv. ; Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, 1909, et le livre déjà cité de Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*.

2. Lessing, *loc. cit.*, livr. 10.

médallions avec des saints, l'autre de la Descente aux limbes, et provenant du monastère de Tismana en Roumanie (vers 1370), un *epitraphilios* du ^{xv}^e siècle, conservé à Esphigmenou, et décoré de médallions enfermant des bustes de saints, les deux « saccos » de Photius à Moscou, qui remontent au début du ^{xv}^e siècle, et surtout la fameuse « dalmatique de Charlemagne », que l'on voit dans la sacristie de Saint-Pierre de Rome.



Fig. 439. — Tissu de soie (Hanovre, Musée Kestner), d'après Lessing.

Il est à peine besoin de dire que cette broderie n'a rien à faire avec Charlemagne; elle date du ^{xiv}^e siècle ou plutôt du commencement du ^{xv}^e ¹, et c'est, comme le prouvent les inscriptions grecques qui y sont tracées, une œuvre certaine de l'art byzantin et de l'école de Constantinople. Elle est tout à fait remarquable. Sur une étoffe de soie bleu foncé, des broderies sont exécutées en argent et en or. Sur le dos du vêtement est représentée la Transfiguration, qui rappelle de façon frappante la peinture de la *Peribleptos* de Mistra et

1. Migeon, *loc. cit.*, p. 106, l'attribue encore au ^x^e ou ^{xi}^e siècle. Cela n'est plus soutenable. Cf. Dobbert, dans *Repert. f. Kunstwissenschaft*, t. XV et *Ainalof*, *loc. cit.*, 91-106.

la miniature du manuscrit de Cantacuzène, où le même thème est figuré : c'est la même souplesse des mouvements, plus hardis même peut-être, la même vérité dans les attitudes, le même art libre et pittoresque, sincère et vivant. Sur les épaulières, la Communion



Fig. 440. — Dalmatique dite de Charlemagne (Phot. Alinari).

des Apôtres est brodée en deux épisodes. Sur le devant enfin (fig. 440), le Christ Emmanuel, « la résurrection et la vie », comme le nomme l'inscription, est assis dans une gloire ; à ses côtés, se trouvent la Vierge et le Prodrome ; autour de lui des anges sont groupés ; à ses pieds passe une procession de rois, de patriarches, d'évêques, de moines, de religieuses. Au bas du médaillon où est

enfermée cette grande scène qui rappelle « la seconde venue du Christ », on voit le bon larron et Abraham tenant une petite figure dans son sein. Ici encore l'ensemble de la composition, l'effet



Fig. 441. — Communion des apôtres. Tissue de soie (Castell'Arquato), d'après Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*.

très décoratif qu'elle produit, et en particulier la grâce des anges, font penser aux fresques de Mistra ; et surtout le coloris harmonieux et éclatant montre que les artistes qui dirigèrent les brodeuses appartenaient à la même école.

Voiles eucharistiques. — Des qualités semblables se rencontrent dans les broderies qui décorent les voiles eucharistiques. Dans la collégiale de Castell'Arquato (province de Plaisance), on conserve deux carrés de soie, à fond rouge, brodés d'or et de fil bleu, et qui portent

des inscriptions grecques. On y voit représentée en deux épisodes la Communion des Apôtres (fig. 441), un sujet qui, traité depuis le ix^e siècle dans les miniatures et les mosaïques, était, on l'a vu, dans les églises du xiv^e siècle, l'objet d'une particulière prédilection. C'est à cette date précisément que se rapportent ces étoffes : elles furent offertes à la collégiale par un patriarche d'Aquilée, qui mourut en 1314¹ ; et elles présentent, dans la composition, la pittoresque variété, dans les fonds, le décor architectural qui caractérisent les ouvrages de ce temps. Des étoffes à sujet semblable se rencontrent au couvent de Rossikon, à l'Athos (étoffe portant l'inscription ἡ μετέδοσις, et une autre inscription en slave, xv^e siècle), et à Saint-Clément d'Ochrida (xv^e ou xvi^e siècle). Au couvent de Chilandari, à l'Athos, on conserve d'autre part un voile d'autel, où le Christ, debout entre deux anges, bénit saint Basile et saint Jean Chrysostome : une inscription serbe donne la date de 1399. Enfin, à Ochrida, dans le trésor de Saint-Clément, deux tissus représentent la Présentation de la Vierge et la Crucifixion ; tous deux portent des inscriptions grecques et le second date du xiv^e ou xv^e siècle. Ces petits panneaux brodés, figurant les fêtes chrétiennes, encadraient souvent la composition centrale des grands voiles eucharistiques, qu'on nommait « aër » ou « épitaphios ».

Épitaphios de Salonique ². — Ces voiles, que l'on portait à la suite des dons, au moment de la « grande entrée », étaient appelés « épitaphios », parce qu'ils portaient d'ordinaire l'image du Christ mort et symbolisaient le linceul du Sauveur. La composition qui y est représentée se rencontre dès le xiv^e siècle sur un émail du reliquaire Stroganof, où auprès du Christ mort et couché se tiennent deux anges inclinant des éventails vers le cadavre. A mesure que le temps marche, ce thème initial se développe et se complique par de successives additions. Aux deux anges debout s'ajoutent des anges pleurant sur le cadavre du Seigneur (Salonique), puis la Vierge et saint Jean (Bucarest), puis les Saintes Femmes (Chilandari) ; et dans cette série de modifications, on peut constater une recherche croissante du pathétique, qui s'accorde bien avec les tendances générales de l'art du xiv^e et du xv^e siècle.

Il nous reste une suite assez nombreuse de monuments de cette caté-

1. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, p. 130 et suiv.

2. Le Tourneau et Millet, *Un chef-d'œuvre de la broderie byzantine* (BCH., XXIX, 1905) ; Kondakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909.



gorie. Le plus ancien est celui de Saint-Clément d'Ochrida (fig. 442), qui fut offert à cette église, ainsi que le marque une inscription grecque, par l'empereur Andronic II Paléologue (fin xiii^e, commencement xiv^e siècle) ¹. C'est une belle soierie de couleur cramoisie, où l'or ne tient aucune place ; deux anges vêtus en diacres et tenant des éventails s'inclinent vers le Christ mort ; aux angles du tissu figurent les symboles des quatre évangélistes. La série se continue par les broderies serbes ou roumaines du monastère de Cozia en Valachie, aujourd'hui au musée de Bucarest (1396), où l'étoffe, un satin de pourpre violette porte des inscriptions grecques ; du couvent de Poutna en Bukovine, où une étoffe, portant une inscription grecque, conserve le nom des deux princesses serbes de la fin du xiv^e siècle, qui la firent broder (fig. 443), et où une autre est datée de 1841 ² ; de Neamtz (1437), où on lit une inscription grecque ; de Chilandari (xiv^e ou xv^e siècle), que décore une inscription serbe ; de Sucevitza en Moldavie (1490) ; de Vatra Moldovitsa (1490, aujourd'hui à Poutna ; et d'autre part par les tissus russes de Souzdal (entre 1410 et 1425, aujourd'hui au musée historique de Moscou), où de nombreuses petites scènes à fond blanc encadrent la composition centrale sur fond ponceau, de Novgorod (milieu xv^e siècle), où l'étoffe est un satin bleu, par d'autres encore qu'on rencontre à Jaroslav (1539), à Dionysiou de l'Athos (1545), etc. ³. Mais, entre tous ces voiles, il en est un particulièrement remarquable : c'est l'épithaphios de Salonique, véritable chef-d'œuvre de la broderie byzantine au xiv^e siècle.

Celui-là est un tissu de luxe. Au satin rouge, bleu ou violet, employé d'ordinaire, on a préféré, pour le fond, une broderie d'or assez lâche. Les personnages principaux sont vêtus d'or, rehaussé par quelques taches d'argent ; les autres sont habillés de vert, qu'animent des reflets changeants, jaunes, bleus et violets. Trois sujets décorent l'épithaphios. Au centre, c'est l'image du Christ mort, au-dessus duquel s'inclinent deux anges tenant des éventails, et

1. Kondakof, *Macédoine*.

2. Cf. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris, 1925.

3. Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, 258 suiv. On doit signaler dans la même série de tissus la couverture en soie bleue, brodée d'argent et d'or, représentant la Dormition de la Vierge (1485, à Poutna), et la belle couverture de tombeau, en soie rouge, brodée en soie, argent et or, qui représente, avec un singulier accent de réalisme, la princesse Marie de Mangop, une Paléologue de Crimée, femme d'Étienne le Grand 1476, à Poutna. Cf. Tafrali, *loc. cit.*



Fig. 416 — Épitaphios de Poutna (Phot. Tafrali)

vers qui descendent deux anges pleurant, comme dans la Crucifixion ou la Descente de croix ; les symboles des évangélistes occupent les quatre angles. Des deux côtés de ce motif central



Fig. 444. — Epitaphios de Salonique (Phot. Le Tourneau).

prennent place les deux épisodes de la Communion des apôtres (fig. 444).

C'est au milieu du ^{xiv}^e siècle qu'il faut rapporter cette belle pièce, d'un art absolument supérieur. On y remarquera non seulement l'ordonnance qui, dans les scènes de la Communion, a substitué à la file traditionnelle des apôtres des groupes harmonieux et vivants, mais davantage encore la vérité des attitudes, la souplesse des mou-

vements, l'expression des visages. On y observe des contrastes surprenants. D'une part, la tête du Christ est d'un dessin vigoureux, d'un type individuel un peu rude, les apôtres ont des traits robustes et populaires, qui ne gardent plus rien de la distinction idéale des figures de Daphni. On sent ici un art tout sincère, s'efforçant d'exprimer la vie. Et à côté de ces personnages, il y a dans les anges, dans celui surtout qui est le symbole de saint Matthieu, une élégance, un charme infinis. Et ce curieux mélange de réalisme et de grâce se traduit par la plus savante harmonie des couleurs. « Les draperies vertes aux reflets changeants des apôtres prolongent la note chatoyante des quatre symboles à travers l'ornement rouge, en forme de lignes brisées, d'une mince bande d'or, tandis qu'aux extrémités les ors et les argents du Christ et des anges brillent comme un rappel du motif central ¹. »

L'épithaphios de Salonique est, dit Kondakof, « une œuvre d'une beauté et d'une régularité de dessin sans précédent parmi les tissus ; rien d'outré, aucune sécheresse dans les mouvements, tout est exécuté encore dans le style antique ». Ce sont les mêmes qualités que l'on retrouve dans les mosaïques de Kahrié, dans les peintures de Mistra, dans les fresques serbes de Nagoritchino, de Gratchanitsa ou de Stoudenitsa. Ainsi tout se tient étroitement dans cet art byzantin du ^{xiv}^e siècle. Partout c'est le même souci de regarder la nature et la vie, le même contraste de réalisme et d'élégance, le même effort d'innovation, qui se traduit par le pittoresque de la composition et la rare science du coloris. Partout, à Constantinople comme à Mistra, en Serbie comme en Russie, peintures et broderies nous montrent, au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle, l'éclosion d'un même art. C'est là un fait précis et singulièrement intéressant : car il s'accorde mal avec l'hypothèse qui ne voit dans tous ces ouvrages que la copie de modèles anciens. Loin de s'immobiliser en une stérile décadence, l'art byzantin du ^{xiv}^e siècle a su revivre en une suprême et originale renaissance.

1. Le Tourneau et Millet, *loc. cit.*, 262.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE ET L'ORFÈVRERIE

I. La sculpture. L'ivoire et le bois. — II. Les arts du métal. Le bronze. L'orfèvrerie.

I

LA SCULPTURE

C'est un fait digne de remarque que, dans cette dernière période de l'art byzantin, la sculpture, elle aussi, semble s'être réveillée un peu de sa longue torpeur. On a signalé précédemment déjà la place que la décoration sculptée occupe à la façade et à l'intérieur des églises et montré quelles qualités d'art ornemental persistent dans des monuments comme le ciborium de Kahrié-djami ou l'ambon de Sainte-Sophie d'Ochrida. Peut-être y a-t-il, dans cette renaissance inattendue de la plastique, quelque influence d'Occident : cela paraît certain tout au moins pour plusieurs églises serbes, dont la décoration sculptée est tout italienne.

L'ivoire et le bois. — A défaut de l'ivoire, dont le travail, si florissant jadis, semble maintenant assez négligé (tout au plus s'applique-t-on au ^{xv}^e siècle à copier médiocrement certains ivoires anciens) ¹, la sculpture sur bois paraît avoir trouvé faveur chez les Byzantins du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle. A l'église de Saint-Nicolas d'Ochrida, on remarque des portes en bois d'un assez beau style (fig. 145), où des saints guerriers à cheval apparaissent parmi des représentations d'animaux et de centaures, et où l'on constate un curieux mélange de motifs orientaux et de souvenirs mythologiques. Kondakof date ces bas-reliefs du ^{xiii}^e ou ^{xiv}^e siècle ². Mais, à côté de ces ouvrages

1. C'est le cas d'un triptyque en ivoire de la Bibliothèque Vaticane, copie du triptyque Harbaville exécutée au ^{xv}^e siècle (Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, les Ivoires, p. 104-105. Cf. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, p. 103 suiv., qui le croit plus ancien) et d'un autre triptyque, dont les fragments sont conservés à la Bibliothèque Casanatense de Rome, et qui s'inspire du même modèle (Munoz, *ibid.*, 109 suiv.). Une stéatite du ^{xvi}^e ou ^{xv}^e siècle, représentant les douze fêtes, se trouve à Vatopédi.

2. Kondakof, *Macédoine*, 236 suiv. On en peut rapprocher les portes de

encore considérables, les artistes byzantins du ^{xiv}^e et du ^{xv}^e siècle semblent surtout avoir pris plaisir à la sculpture minuscule sur bois. Jean Eugenikos, dans une de ses *ἐκφράσεις*, nomme expressé-



Fig. 445. — Portes de bois à Saint-Nicolas d'Ochrida
(d'après Kondakof, *Macédoine*).

ment, à côté des icônes, les œuvres d'art que les artistes sculptent sur des bois précieux, et il ajoute que « l'art de sculpter des repro-

l'église du monastère de Snagov en Roumanie (^{xv}^e siècle), où sont représentés des scènes du Nouveau Testament et des saints.

ductions aussi nettes des choses sur une petite surface, de sorte que l'on ne sait plus ce qu'on doit admirer davantage, l'extraordinaire finesse du travail ou le soin avec lequel est rendue la nature de chaque chose, devra sûrement paraître un très grand raffinement ».

On voit par ce passage que les sculpteurs sur bois s'appliquaient surtout à traiter leurs sujets dans un style réaliste et pittoresque ; c'est ce qui ressort également de la description que le même Jean Eugenikos a faite d'un de ces petits ouvrages, où étaient représentés au naturel toutes sortes d'animaux dans un paysage. La sculpture sur bois s'appliqua aussi aux objets religieux, et elle a produit en particulier ces croix, dont les plus anciennes remontent peut-être au ^{xiii}^e siècle, et qu'on rencontre fréquemment à l'Athos, aux Météores et ailleurs. Mais la chronologie de ces petits monuments est jusqu'ici fort mal établie, et beaucoup ne datent que de la fin du ^{xvi}^e ou du ^{xvii}^e siècle.

II

LES ARTS DU MÉTAL

Le bronze. — Jusqu'à la fin du ^{xiv}^e et au commencement du ^{xv}^e siècle, les Byzantins ont connu l'art de fondre des portes de bronze. Celles de l'église de Vatopédi (fig. 446), qui datent de ce temps, ne sont point sans mérite : deux plaquettes, d'un travail élégant, représentant en relief les personnages de l'Annonciation, y prennent place parmi des panneaux décorés d'un fin réseau d'ornements damasquinés, où l'on remarque en particulier des griffons et des aigles à deux têtes inscrits dans des médaillons. D'autres portes du même style et de la même époque ont été signalées au monastère de Slieptché, près de Monastir : des heurtoirs en forme de têtes d'animaux s'y détachent parmi des ornements ¹.

L'orfèvrerie ². — Enfin les orfèvres byzantins montrent encore au ^{xiv}^e siècle une réelle habileté, soit qu'ils exécutent des ouvrages en métal repoussé, soit qu'avec un art plus savant ils combinent l'argent

1. Kondakof, *Athos*, 238 suiv. ; Milioukof, *Antiquités chrétiennes de Macédoine* (IIR., IV, 1899).

2. Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos : Macédoine* ; Perdrizet et Chesnay, *La métropole de Serrès* (Mon. Piot, X, 1904) ; Kondakof et Tolstoï, *Antiquités russes*, t. IV ; Likhatchef, *Matériaux pour l'histoire de l'économie russe*.

et les émaux. C'est surtout dans les trésors des couvents de l'Athos

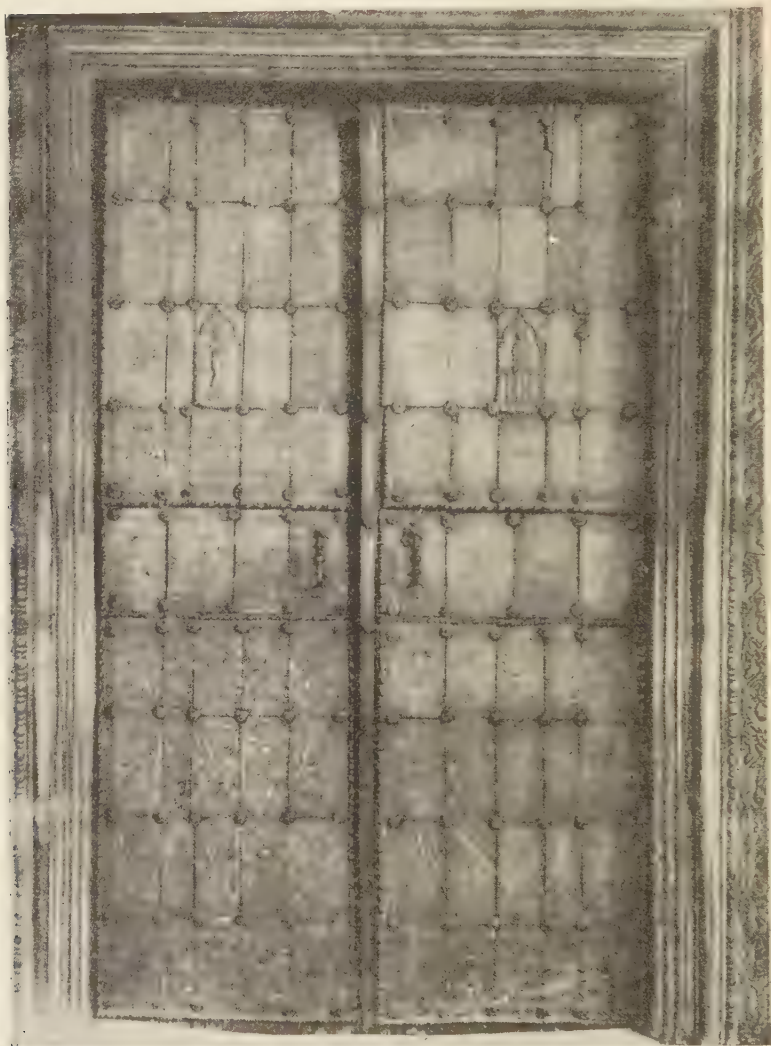


Fig. 416. — Vatopédi. Portes de bronze (d'après Kondakof, *Athos*).

et des églises de Géorgie qu'on trouve un certain nombre de pièces assez remarquables de leur art. La plus belle est sans doute, à Vato-

pédi, la coupe de jasper de Manuel Paléologue (commencement ^{xv}^e siècle), montée sur un pied d'argent doré décoré d'émaux, et dont les anses élégantes sont formées par deux dragons d'une merveilleuse souplesse (fig. 447). On citera également, au Protaton de Karyès et à Vatopédi, des croix recouvertes d'une fine ornementation en filigrane d'argent doré, au milieu de laquelle prennent place de petits bas-reliefs ou parfois des émaux ; à la métropole de Serrès, un éventail liturgique (*ripidion*) en argent (^{xiv}^e-^{xv}^e siècle), décoré d'émaux qui représentent le Christ et les symboles des évangélistes ; à Saint-Clément d'Ochrida, une reliure



Fig. 447. — Coupe de Manuel Paléologue (Vatopédi) (Coll. Hautes-Études, C. 190).

d'évangélaire en argent repoussé (^{xiv}^e siècle), figurant la Crucifixion, et où l'on remarque deux anges volant, portant dans leurs bras les petites images de l'Église et de la Synagogue, si fréquentes dans l'art occidental ; l'ouvrage est signé d'un certain Nicolas Andronic Phronimachos. Ailleurs, c'est un reliquaire, en forme d'église à coupoles ajourées (Dionysiou), et deux autres éventails liturgiques en filigrane d'argent doré, avec des têtes d'anges en or (Poutna, fin ^{xv}^e) ¹. Mais surtout les orfèvres se sont attachés à décorer les icones, en exécutant pour elles des encadrements, des plaques de revêtement et des nimbes d'un art souvent remarquable.

Les orfèvreries qui parent les icones de Saint-Clément d'Ochrida, et que Kondakof attribue pour la plupart au ^{xiv}^e siècle, sont particulièrement dignes d'attention. Le fond de la plaque est généralement couvert d'un élégant décor ornemental, entrelacs fleuronnés, arabesques, feuilles d'acanthe, qu'un émail vert, bleu ou noir fait ressortir. Dans le cadre, parmi des ornements du même style et des cabochons également émaillés, des plaquettes en métal repoussé

1. Cf. Tafrali, *loc. cit.*, 14 et pl. IX.

représentent des apôtres en buste, des prophètes, des saints, parfois aussi l'image des donateurs de l'icône, le tout traité dans la pure tradition byzantine, avec beaucoup de largeur et d'accent. Enfin des nimbes en relief, ornés de cabochons et d'entrelacs, entourent les figures. On rencontre à l'Athos aussi des orfèvreries du même style. A Vatopédi, autour d'une icône de l'Hodigitria d'époque plus



Fig. 448. — Nimbe d'icône en argent doré (Vatopédi
(Coll. Hautes-Études, G. 191).

récente, un cadre du ^{xiii}^e ou du ^{xiv}^e siècle montre, parmi des ornements guillochés, dix bas-reliefs représentant les fêtes chrétiennes : le fond de la plaque et les nimbes sont relevés d'émail vert. A Vatopédi également, des cadres du même genre, mais où se mêlent aux ornements des figures en buste d'anges, de saints et d'apôtres, décorent les deux grandes icônes de la Vierge et de la Trinité (^{xiii}^e-^{xiv}^e siècle) et une image de l'Annonciation (^{xiv}^e-^{xv}^e siècle). C'est dans le même style que sont traitées les figures de saints et les représentations des fêtes qui, à Vatopédi encore, garnissent le cadre des mosaïques portatives de sainte Anne (^{xiv}^e-^{xv}^e siècle) et de la Crucifixion (^{xiii}^e-^{xiv}^e siècle), les revêtements de la grande icône des

archanges Michel et Gabriel qu'on conserve au monastère de Djoumati en Géorgie (xiv^e siècle), et ceux de l'image de la Madone de Smolensk, au couvent de la Trinité près de Moscou, où sont figurés au repoussé les donateurs Constantin Acropolite et Marie Comnène (fin xiii^e s.). Enfin, à Vatopédi, un nimbe d'icone du xv^e siècle (fig. 448) montre un travail d'ornement assez délicat.

On trouverait aisément à citer d'autres monuments de l'orfèvrerie pour cette période. Ceux qui ont été signalés suffisent à montrer quelle habileté technique, quelle virtuosité conservaient encore, surtout dans l'ornementation, les artistes qui travaillaient le métal. Dans l'ensemble pourtant, et si l'on met à part un petit nombre d'œuvres vraiment remarquables, il y a ici décadence évidente par rapport à la brillante floraison du xi^e et du xii^e siècle. C'est qu'au développement de ces arts de luxe la misère des temps était singulièrement funeste. C'est pourquoi, tandis que la fresque, l'icone et la broderie ont occupé de vrais artistes, le travail des matières riches, les techniques difficiles ou patientes, ivoires, émaux, orfèvrerie, ont été peu à peu abandonnés. Dans le grand mouvement de renaissance qui marque la dernière évolution de l'art byzantin, c'est dans ces arts mineurs qu'il y a assurément le moins d'originalité créatrice.

CONCLUSION

Au terme de ces longues études sur l'art byzantin, il faut résumer brièvement les traits essentiels et caractéristiques de son histoire.

Il naquit au moment où le christianisme triomphant réclamait des formes d'art nouvelles, au moment aussi où le réveil des vieilles civilisations indigènes contenait et refoulait dans tout l'Orient l'essor longtemps victorieux de l'hellénisme. En conséquence, et bien qu'il demeurât essentiellement l'héritier et le continuateur de la tradition grecque classique, le nouvel art chrétien dut énormément aussi aux influences orientales. C'est la combinaison de ces éléments divers qui fit son originalité propre ; c'est ce mélange de deux esprits différents, de deux traditions rivales, qui introduisit dans l'art byzantin ce mélange de libre fantaisie et d'immobilité solennelle qui fut, aussi longtemps qu'il dura, un de ses caractères les plus remarquables.

Les découvertes de ces dernières années nous ont révélé la merveilleuse floraison d'art qui, entre le iv^e et le vi^e siècle, s'épanouit en Syrie, en Mésopotamie, en Égypte, en Asie Mineure, en Arménie, et dans les grandes villes hellénistiques pénétrées par l'esprit du vieil Orient. On ne saurait assez dire tout ce que Byzance dut à ce puissant mouvement artistique ; mais ce qu'il faut dire aussi — et on n'y saurait insister trop fortement — c'est que le point où ces influences diverses se rencontrèrent, se coordonnèrent, se combinèrent, ce fut Constantinople. Et voilà pourquoi le nouvel art chrétien d'Orient peut légitimement s'appeler l'art byzantin.

Au vi^e siècle, cet art créa un chef-d'œuvre d'architecture : Sainte-Sophie, merveille de science et d'audace, œuvre incomparable, où se réalisa avec une prodigieuse ampleur la forme caractéristique de la construction byzantine, la coupole. Dans ce monument type, l'art byzantin manifesta en même temps ce goût et ce sens de la décoration, qui demeurera toujours désormais une de ses préoccupations essentielles ; et ici encore, pour satisfaire ces aspirations, cet art sut être créateur. Rome avait surtout employé la mosaïque

pour couvrir le sol de pavements multicolores ; Byzance la redressa le long des murailles et en fit le plus somptueux des revêtements. La mosaïque fut un des moyens d'expression les plus caractéristiques de l'art byzantin ; et les monuments de cette période, Saint-Démétrius de Salonique, Saint-Apollinaire-Neuf ou Saint-Vital de Ravenne, attestent magnifiquement le puissant effet décoratif qu'elle sut produire par un petit nombre de tons simples et éclatants.

Dès ce moment aussi l'art byzantin, dans les manifestations de l'art religieux comme dans celles de l'art profane, se révélait tout ensemble comme un art de luxe et comme un art officiel. Le style historique et monumental y remplaçait chaque jour davantage le style pittoresque ; l'influence de l'Église qui l'employait y introduisait une croissante uniformité. Pourtant cet art n'oubliait point — les miniatures et les ivoires de ce temps le montrent — les traditions charmantes de l'art hellénistique ; il ne perdait point surtout ce contact avec la nature et la vie, qui permet à un art de se renouveler.

Et en effet il se renouvela. La révolution iconoclaste, tout en lui portant des coups sensibles, l'arracha à sa torpeur commençante et lui infusa une fraîcheur et une vie nouvelles. La période qui va du ix^e au xi^e siècle fut pour l'art byzantin un second âge d'or, où le goût renaissant de l'art antique et profane, se mêlant aux goûts de décoration et de luxe qu'entretenait l'influence de l'Orient, produisit d'exquises merveilles.

Sans essayer d'imiter l'incomparable modèle de Sainte-Sophie, les architectes, sur le thème de la coupole, brodèrent d'ingénieuses et charmantes fantaisies ; ils donnèrent à l'extérieur de leurs édifices la parure polychrome qui déjà en décorait l'intérieur. Les Saints-Apôtres et la Nouvelle-Église furent pour le ix^e siècle ce que Sainte-Sophie avait été pour le vi^e ; et Saint-Marc de Venise, qui reproduit le premier de ces monuments, nous montre, avec le magnifique revêtement de ses marbres et de ses mosaïques d'or, toute la splendeur de l'art byzantin à son apogée.

Dans tous les domaines de l'art, ce fut une semblable floraison. Des mosaïques comme celles de Daphni, des miniatures comme celles du Psautier de Paris ou du Grégoire de Nazianze peuvent compter parmi ce que Byzance nous a laissé de plus parfait ; et les soieries somptueuses aux nuances de pourpre et d'or, les ivoires délicatement ouvragés, les émaux où la technique la plus savante s'unit aux plus chatoyantes couleurs, donnent une impression inou-

blable de luxe raffiné et d'élégance rare. Sans doute il arrive que, dans les plus belles œuvres de cet art, où subsiste presque intacte la pure tradition classique, l'influence de l'Orient mette parfois quelque raideur ; qu'à l'art impérial, plus libre, plus profane, se substitue assez vite un art religieux, plus attaché aux traditions du passé et aux enseignements de l'Église ; qu'enfin, comme dans tout art de luxe, la matière vaille souvent autant et plus que le travail, et que l'artiste ne soit qu'un artisan. Il n'importe. Cet art byzantin du second âge d'or n'a point perdu le sens de la vie ; s'il sacrifie beaucoup à la tenue, à la discipline, au respect de la tradition qui se fixe par l'iconographie, il n'a point renoncé à tout effort créateur. On y sent une évidente recherche du pittoresque, du mouvement, de l'expression, une observation aiguë, souvent réaliste, de la vie et du milieu contemporain, une incessante volonté de se renouveler ; on y trouve enfin un goût et un sentiment de la couleur qui sont une des nouveautés les plus caractéristiques de ce temps. Ainsi une évolution se dessine, qui transforme cet art et l'achemine vers des voies nouvelles : la Renaissance du *xiv^e* siècle en sortira.

Sur l'empire décadent des Paléologues l'art mit en effet un dernier rayon de gloire. Dans les mosaïques de Kahrié-djami comme dans les fresques de Mistra, dans les peintures des églises serbes comme dans les monuments anciens de l'art russe, dans les chefs-d'œuvre de la broderie comme dans les vastes cycles de fresques qui décorent les monastères de l'Athos, s'épanouissent toutes les grandes et charmantes qualités que faisait pressentir l'art du *xi^e* siècle. C'est, dans la composition plus souple, un tour plus pittoresque, une émotion plus pathétique ou plus tendre, un mouvement plus vivant et plus vrai, et comme un retour à l'antique tradition des scènes de genre hellénistiques ; c'est, dans l'exécution, un coloris savant, harmonieux, d'une technique tout « impressioniste ». Et ce n'est point un médiocre éloge pour les maîtres qui illustrèrent cette dernière évolution de l'art byzantin, que leurs œuvres aient semblé comparables aux meilleurs ouvrages des primitifs italiens.

Au total, pourtant, dans tout cet art byzantin, on rencontre peu d'œuvres de maîtrise véritable ; et, en dehors de quelques rares monuments d'une qualité tout à fait supérieure, cet art, pour parler franc, intéresse plus qu'il n'émeut. Il y aurait pourtant quelque injustice à juger l'art byzantin d'après cette simple constatation. D'abord, beaucoup des œuvres qu'il a produites ont péri, monuments

de l'architecture, de la peinture, de l'orfèvrerie, et parmi elles il en était certainement de remarquables. On a justement remarqué que, si Mahomet II avait détruit Sainte-Sophie comme il détruisit les Saints-Apôtres, nous soupçonnerions à peine le génie créateur des architectes byzantins. De semblables accidents nous ont à coup sûr fait perdre plus d'une œuvre éminente. Il ne nous reste presque aucune des mosaïques qui décoraient les innombrables églises de Constantinople ; il ne nous reste aucune des œuvres de cet art profane qui remplissait les palais de la capitale. Nombre d'ouvrages fameux, que mentionnent les documents, ont disparu dans les tourmentes où sombra l'empire byzantin. Au vrai, nous ne connaissons cet art que par ses débris.

Il faut avouer cependant, d'autre part, que cet art byzantin est demeuré trop attaché au passé, qu'il a été trop comprimé par l'Église pour s'affranchir jamais pleinement de cette double sujétion, et qu'il a en conséquence trop souvent borné son effort à répéter et à copier au lieu de créer, qu'il a bien vite fixé en formules ses trouvailles les plus fécondes. Il est certain que, par le contact qu'il gardait avec le monde hellénique, par les modèles admirables que lui offrait l'antiquité, l'art byzantin a eu, moins que d'autres arts, le souci d'inventer. Encore ne faut-il point, on l'a vu, exagérer ce manque prétendu d'originalité et d'invention. Et en tout cas, tel qu'il fut, — et c'est ce qui fait son importance dans l'histoire, — cet art a exercé une action considérable sur tout l'art du moyen âge, en Orient aussi bien qu'en Occident. Certes il reste actuellement bien des points obscurs pour qui prétend l'étudier ; bien des questions sont posées, qui seront résolues plus tard... ou jamais. Mais un fait domine tout. Dans tout le monde chrétien, des coupoles de Kief aux églises d'Italie, Byzance apparaît, durant tout le moyen âge, comme la grande initiatrice ; elle a, par la prodigieuse expansion de l'art qu'elle créa, tenu une place éminente dans l'histoire de la civilisation et par là, quelle que soit sa valeur propre, cet art mérite à coup sûr l'attention et l'estime de l'historien.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Page xiv, l. 3. — Ajouter l'important ouvrage de Dalton, *East christian art*, Oxford, 1925, et H. Glück, *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin, 1923.

Page 27, note 1. — Ajouter à la bibliographie : Beyer, *Der syrische Kirchenbau*, Berlin, 1925.

Page 63, l. 23. — Au lieu de : vers la fin du iv^e siècle, lire : vers 440.

Page 64. — Sur le Couvent Blanc et le Couvent Rouge, cf. Monneret de Villard, *Les couvents près de Sohag*, t. I, Milan, 1925. On y trouvera (p. 48-58) une intéressante étude sur le plan tréflé, que l'auteur croit d'origine syrienne plutôt que constantinopolitaine. Quant aux coupoles des deux églises égyptiennes, elles ne faisaient point partie de la construction primitive, qui était couverte en bois. (p. 43.)

Page 92, l. 29. — Sur la vogue qu'aurait eu ce plan aux iv^e et v^e siècles, cf. Sotiriou, *Über die Ausgrabungen der antiken christl. Denkmäler in Griechenland*, dans Bull. de la section hist. de l'Académie roumaine, t. XI, Bucarest, 1924, qui peut-être en exagère un peu la diffusion.

Page 99, note 1. — Une basilique à coupole du v^e siècle se rencontre peut-être aussi à Athènes dans la basilique de l'Ilissus (Sotiriou, Παλαιὰ χριστιανικὴ βασιλικὴ Ἰλισσοῦ, dans Ἀρχ. ἐφημερίς, 1919).

Page 131, l. 2. — Sotiriou, *Über die Ausgrabungen der antiken christlichen Denkmäler in Griechenland*, dans Bull. de la section historique de l'Académie roumaine, t. XI, Bucarest, 1924, pense au contraire que l'église avait primitivement la forme d'une croix, et qu'une coupole couronnait peut-être la croisée. L'incendie du vi^e siècle amena la disposition actuelle.

Page 146, note 1. — Ajouter : Weigand, *Neue Untersuchungen über das Goldene Tor in Konstantinopel* (Ath. Mitt., t. 39 (1914), p. 1-64), qui pense, contrairement à Strzygowski, que le monument entier date de la première moitié du v^e siècle, la grande porte intérieure ayant été construite entre 425 et 430, l'extérieure en 447.

Page 205, note 1. — Ajouter à la bibliographie Benesevic, *Monumenta Sinaitica*, fasc. I, Leningrad, 1925 russe, où il y a (pl. 2-7, d'excellentes reproductions des mosaïques.

Page 228, note 2. — Ajouter à la bibliographie : Wulff et Alpatof, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau, 1925, chap. I, p. 3-36.

Page 247, l. 14. — Après : telles que..., ajouter : la visite d'Isaac chez Abimelech (fig. 118).

Page 247, l. 17. — Supprimer : fig. 118.

Page 262, dernière ligne. — Au lieu de : Autriche, lire : Antioche.

Page 277, l. 6. — Au lieu de : figurent, lire : figures.

Page 339, l. 10, et p. 389, l. 25. — Lire : Germigny-des-Prés.

Page 352, l. 2. — Au lieu de : la Vierge... debout, lire : la Vierge... assise sur un trône.

Page 406, note, l. 2-3. — Au lieu de : Jean Tzimitzik, lire : Jean Tzimitzès.

Page 435, note 2. — Ajouter : Sur les origines et le développement de ce plan, cf. Sotiriou dans Bull. de la section hist. de l'Académie roumaine, t. XI, Bucarest, 1924. Un exemple intéressant de ce type se rencontre dans la basilique de Salone.

Page 518, note 1. — Ajouter : Wulff, *Die Mosaiken der Nea Moni von Chios* (B. Z., t. XXV, 1925, p. 115-143. Le mémoire de Schmidt a été imprimé, mais le t. XVII des *Izvestia* n'a point paru.

Page 520, note 1. — L'étude de Th. Schmidt, indiquée dans cette note, a été imprimée, mais le volume des *Izvestia* n'a point paru. Toutefois les conclusions en sont résumées dans une note de la B. Z., t. XXV, p. 260. Schmidt fait remonter au VII^e siècle, et peut-être au VI^e, les deux belles figures d'anges qui décorent la courbe du grand arc précédant l'abside. La madone de l'abside, sous laquelle apparaît une décoration plus ancienne représentant la croix, serait postérieure à 787. Les mosaïques du narthex enfin sont du XI^e siècle. Ainsi l'église de Nicée montrerait, par trois séries d'œuvres importantes, l'évolution de style qui s'accomplit dans l'école de Constantinople. L'exploration faite à Nicée en 1911 par Schmidt avait en outre fait découvrir sous l'enduit qui les cachait deux belles icônes en mosaïque, celles du Christ *ἀντιφωνητής* et de la Vierge *ἐλεούσα*. De toute cette magnifique décoration, fort endommagée déjà en 1921 par les Turcs, il ne reste plus rien aujourd'hui (cf. B. Z., XXV, 267-269) : l'église est complètement ruinée, et c'est une perte irréparable.

Page 567, note 2. — Ajouter : Le tome I de cet ouvrage paraît

au moment où s'achève l'impression de mon livre. Je le signale, sans avoir pu l'utiliser.

Page 586, l. 29. — Ajouter : Dans l'église de Saint-Dimitri à Vladimir, on a découvert en 1919 de remarquables fragments d'un Jugement dernier, datant de la fin du xii^e siècle : elles sont certainement l'œuvre d'un maître grec et semblent bien l'œuvre la plus remarquable que l'art byzantin ait produite en Russie au xii^e siècle (I. Grabar, *Les fresques de Saint-Dimitri à Vladimir*, dans l'Art russe, n° 2-3, 1923) (russe).

Page 588, note 1. — Ajouter : On consultera l'ouvrage cité de Wulff et Alpatof, chap. II, p. 39-79.

Page 589, l. 20. — Ajouter : Une belle icône du Christ, que Benesevic fait remonter au viii^e ou ix^e siècle, se trouve au monastère du Sinaï (Benesevic, *Monumenta Sinaitica*, fasc. 1, Leningrad, 1925, pl. 17 et p. 18-27).

Page 594, l. 7. — Ajouter : On signale, dans le même musée, deux remarquables icônes du xiii^e siècle, représentant l'Anastasis et la Descente du Saint-Esprit, et qui procèdent de la tradition orientale.

Page 836, note 1. — Ajouter à la bibliographie : Mouratof, *L'ancienne peinture russe*, Rome, 1925.

Page 864, note 1. — Ajouter : Wulff et Alpatof, ouvrage cité, chap. IV, pour les icônes byzantines de l'époque des Paléologues; chap. III et V pour les icônes russes du xiii^e au xvi^e siècle.

Page 870, note 1. — Cette mosaïque se trouve actuellement au Victoria and Albert Museum à Londres (Dalton, *East christian art*, pl. XLVI).

INDEX¹

I

INDEX GÉNÉRAL

A

ABOU-MINA (Égypte). — *Sanctuaire de Saint-Ménas*, 63.

ABSIDE, 29, 31, 33, 90, 92, 94, 124, 125, 126, 127, 157, 175, 176, 177, 179, 184, 186, 187, 331, 332, 333, 334, 339, 353, 368, 421, 423, 434, 435, 437, 438, 440, 443, 446, 447, 449, 462, 464, 465, 466, 470, 473, 772, 773. — Décoration extérieure, 36, 47, 439, 443, 451, 453, 456, 463, 474, 766, 780, 781. — Décoration intérieure. 4, 64, 71, 73, 163, 459, 460. — Absides opposées, 63, 176, 718, 721.

ABSIDES (Thèmes iconographiques placés aux), 73, 205, 215, 217, 221, 223, 258, 322, 348, 349, 354, 355, 356, 358, 372, 387, 482, 489, 506, 510, 515, 518, 521, 524, 526, 537, 539, 544, 550, 552, 558, 560, 572, 575, 579, 584, 586, 587, 727, 809, 810, 816, 820, 821, 833, 836, 838, 848, 850.

ACANTHE, 5, 43, 46, 48, 52, 53, 65, 140, 141, 143, 147, 162, 163, 334, 457, 459, 651, 722, 731, 899.

ACHMIN (Panopolis)[Égypte]. — *Tissus* 85, 266, 269, 275.

ACRE OU SAINT-JEAN D'ACRE (Syrie), 48.

AFRIQUE DU NORD, 24, 124 à 127, 141, 190, 197, 199, 200, 228.

AGRAK (Arménie), 338.

AÏNALOF, 6, 10, 16, 55, 69, 108, 231, 237, 243, 247, 253, 282, 292, 294, 302,

304, 311, 320, 321, 323, 326, 359, 376, 524, 743, 791, 803, 804, 805, 839, 867, 883.

AIX-LA-CHAPELLE. — *Dôme*, 389, 721. — *Chaire*, 81, 128, 292. — *Reliquaire*, 684. — *Tissus*, 268, 645, 647.

AKTHAMAR (lac de Van), 470, 473, 474. *Fig. p. 471.*

ALBA FUCENSE (Italie). — *Reliquaire*, 683.

ALBENGA (Italie), 225.

ALEXANDRE-LE-GRAND, 399, 603, 654. — *Vie d'Alexandre*, 879.

ALEXANDRIE (Égypte), 2, 9, 12, 16, 17, 19, 22, 60-62, 64, 65, 66, 67, 68, 77, 80, 81, 88, 102, 112, 113, 165, 181, 231, 236, 237, 262, 292, 321, 327. — *Citernes*, 64, 139, 140, 151.

ALEXANDRIN (Art), 2, 5-6, 14, 16, 56, 66-67, 68, 72, 75, 77, 81, 83, 84, 85, 122, 124, 133, 134, 146, 165, 226, 227, 230, 231, 236, 237, 239, 240, 243, 245, 249, 250, 251, 260, 261, 262, 267, 285, 292, 295, 299, 303, 304, 314, 321, 326, 327, 345, 366, 374, 376, 377, 398, 399, 537, 539, 596, 600, 601, 605, 606, 607, 636, 658, 801, 803, 873.

ALEXIS I^{er} COMNÈNE, 465, 631, 703, 859. *Fig. p. 405.*

ALLÉGORIQUES (Figures), 2, 71, 72, 75, 77, 111, 226, 227, 236, 247, 248, 255, 290, 295, 314, 317, 377, 383, 399, 409, 537, 539, 600, 601, 605, 608, 613, 615, 618, 625, 640, 653, 684, 708.

1. Cet index, beaucoup plus complet et plus détaillé que celui de la première édition, et dont tous les lecteurs de ce livre apprécieront l'exactitude et la précision, a été fait par M. Rémy Delauney. Je tiens à le remercier ici de toute la peine qu'il a prise et de tout le soin éclairé qu'il a apporté pour mener à bien cette œuvre nécessaire, mais toujours laborieuse et difficile.

Ch. D.

- ALLEMAGNE (Influence byzantine en), 713, 721-722, 723-725, 733, 866.
- AMALFI (Italie), 643, 675, 713. — *Portes de bronze*, 676, 677.
- AMBON, 165, 176, 283, 288, 305, 356, 787, 895.
- AMIDA (Diarbékir) [Mésopotamie], 18, 34, 35, 38, 49.
- AMMAN (Palais de), 53.
- AMPOULES DE MONZA, 113, 114, 253, 310-312, 317, 319, 320, 322, 324. *Fig.* p. 310, 311.
- AMRA (Syrie), 194, 345, 370.
- ANAGNI (Italie). — *Coffret*, 685.
- ANAZARBE (Cilicie), 91, 197, 200.
- ANCÔNE (Italie), 653.
- ANCYRE (Galatie), 98, 99.
- ANDRAVIDA (Grèce), 777.
- ANDRÉ DE HONGRIE, 708.
- ANDRÉAS RICO DE CANDIE, 865.
- ANDRONIC I COMNÈNE, 282, 404.
- ANDRONIC II PALÉOLOGUE, 760, 789, 800, 875, 877, 891.
- ANDRONIC DE BYZANCE, 845.
- ANGELUS BIZAMANUS d'Otrante, 865.
- ANGOLEME (Charente). — *Cathédrale*, 720, 722.
- ANI (Arménie). — *Cathédrale*, 471, 473, 477. *Fig.* p. 473, 474. — *Eglise de la citadelle*, 337, 338. — *Autres églises*, 471, 472, 473. *Fig.* p. 475, 476.
- ANTHÉMIUS DE TRALLES, 50, 87, 155, 159, 160, 167, 169, 179, 182.
- ANTINOË (Egypte). — *Tissus*, 85, 266, 267, 268, 269, 275, 302. *Fig.* p. 70.
- ANTIACHE (Syrie), 2, 9, 12, 16, 19, 20, 21, 22, 24, 25-28, 34, 49, 55, 56, 57, 59, 76, 88, 102, 118, 123, 251, 253, 262, 316, 321, 361, 636, 809. — *Eglise octogone*, 3, 4, 26, 35, 40, 58, 67, 94, 135. — *Palais*, 115. — *Constructions militaires*, 197, 200.
- ANTIQUE (Tradition) [Tradition classique], 1, 8, 12, 14, 43, 47, 52, 86, 107, 111, 145, 191, 236, 237, 239, 246, 248, 249, 261, 262, 267-268, 271, 272, 285, 292, 294, 295, 296, 303, 304, 314, 327, 347, 355, 366, 367, 374, 376, 377, 378, 385, 393, 397, 399, 407, 409, 411, 412, 428, 500, 502, 529, 530, 535, 541, 546, 552, 579, 596, 597, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 613, 614, 618, 620, 623, 625, 632, 637, 641, 655, 656, 657, 658, 659, 665, 674, 685, 711, 740, 750, 786, 809, 812, 813, 817, 821, 860, 862, 873, 894, 903, 904, 905, 906.
- APOCRYPHES (Évangiles), 287, 298, 302, 321-322, 388, 407, 493, 500, 517, 546, 570, 598, 639, 795, 797, 857, 859.
- APOLLONIUS DE CITIUM, 399, 605-606.
- ARABES, ART ARABE, ART MUSULMAN, 330, 344, 345, 346, 362, 369, 370, 392, 398, 399, 459, 475, 478, 547, 548, 554, 597, 632, 642, 648, 697, 763, 765, 777, 785, 787, 877.
- ARABESQUES, 46, 134, 459, 510, 631, 651, 683, 710, 899.
- ARCS. — *Arc brisé*, 53, 180, 778, 779. — *Arc outrepassé*, 31, 33, 90, 97, 136, 462, 474, 568.
- *Arc-boutant*, 448. — *Arc de décharge*, 125, 173. — *Arc de triomphe*, 134, 146, 280. — *Arc doubleau*, 31, 33, 90. — *Arc triomphal*, 216, 223, 348, 358, 387, 519, 558, 587, 818.
- ARCADES, 31, 32, 33, 36, 43, 65, 116, 118, 120, 124, 157, 175, 177, 191, 205, 209, 424, 437, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 450, 452, 453, 459, 462, 465. — *Arcades aveugles*, 187, 439, 440, 443, 462, 463, 474, 568, 764, 780, 783.
- ARCADES (Sujets représentés sous des), 253, 255, 266, 284, 286, 287, 296, 298, 326, 605, 6. — 54, 631.
- ARCADIS, 63, 279, 428.
- ARCHITECTES, 114, 155, 160, 167, 181, 182, 183, 185, 200, 228, 335, 338, 471, 477.
- ARCHITECTURAL (Décor), ARCHITECTURES FANTAISISTES, 5, 66, 69, 75, 81, 83, 108, 122, 133, 209, 223, 235, 236, 253, 255, 264, 292, 303, 314, 345, 377, 409, 561, 562, 576, 601, 613, 632, 641, 703, 743, 797, 802, 803, 804, 805, 807, 808, 814, 817, 821, 862, 877, 889.
- ARCHITECTURE. — Aux iv^e et v^e siècles : en Syrie, 25-42 ; — en Égypte, 63-65 ; — en Asie Mineure, 89-106 ; — en Occident, 115-124, 127-130 ; — dans l'Afrique du Nord, 124-127 ; — dans l'Orient européen, 130-136 ; — à Constantinople avant Sainte-Sophie, 136-152. — Sainte-Sophie, 156-161. — Au vi^e s., 168-200 ; — architecture civile et militaire, 193-200. — A Constantinople après Justinien, 330-335. — Architecture byzantine en Orient (Arménie), 336-345 ; — à Rome, 346-347. — Renaissance macédonienne : architecture civile, 413-429 ; — architecture religieuse, 430-480. — Influence byzantine sur l'architecture romane, 718-721, 733. — Du xiii^e au xvi^e s., 752-787. — 3-4, 14, 16-17, 18, 22, 57, 58, 59, 327, 367-370, 389, 396, 718, 719, 720, 721, 743, 835.
- ARGENT, 155, 163, 165, 166, 305-318, 367, 389, 392, 415, 416, 419-422, 431, 677-678, 681-710, 711, 713, 729, 738, 870, 897, 899. — Lettres d'argent

(manuscrits), 230, 246, 255. — Mosaïques, 203, 211, 566; fonds d'argent des mosaïques, 165, 203, 206, 372, 482. — *Tissus*, 268, 885, 886, 891, 894.

ARGENTERIE ALEXANDRINE, 68; — Syrienne, 310-317.

ARGINA (Arménie). — *Cathédrale*, 471, 477.

ARILJE (Serbie), 761, 827.

ARMÉNIE. — Rôle de l'Arménie dans la formation de l'art chrétien, 102-106. — L'art byzantin en Arménie, 335-344. — Les églises d'Arménie et de Géorgie, 469-478. — 18, 19, 20, 21, 91, 93, 94, 101, 136, 145, 227, 254, 369, 389, 396, 437, 467, 718, 763, 903.

ARTA (Grèce), 456, 736, 741. — *Parigoritissa*, 751, 771, 775, 776, 779, 783; mosaïques, 785, 804. *Fig.* p. 771, 776, 784, 802. — *Saint-Basile*, 452, 754, 781, 782. *Fig.* p. 782. — *Sainte-Théodora*, 754, 769, 781.

ARTIK (Arménie), 338, 339.

ARTOPHORA, 683. *Fig.* p. 684.

ASCHTARAK (Arménie), 336, 338.

ASIE MINEURE (Anatolie). — Son rôle dans la formation de l'art byzantin, 15-23, 87-111. — 12, 13, 38, 40, 53, 84, 101, 114, 136, 144, 183, 237, 255, 260, 262, 321, 338, 344, 389, 432, 437, 579, 616, 718, 720, 903.

ASSISE (Italie). — *Peintures*, 718, 741.

ASTÉRIOS d'AMASIE, 5, 7, 85, 110, 265.

ATELIERS, 262, 299, 301, 675, 686, 724. — Ateliers impériaux, 410, 642, 643, 646, 648, 649, 686, 716.

ATENI (Arménie), 471, 473.

ATHÈNES. — *Kapnikaréa*, 445, 446. — *Panagia Lycodimou*, 449, 454, 463, 766. — *Petite Métropole*, 453, 456, 458, 651. *Fig.* p. 455. — *Saints-Apôtres*, 754, 773. — *Saint-Théodore*, 466. *Fig.* p. 469. — *Musées*, 651, 653, 655. — 428, 777, 907.

ATHOS. — V. Mont-Athos,

ATRANI (Italie). — *Portes*, 677.

ATRIUM, 26, 30, 91, 92, 124, 125, 126, 131, 146, 156, 174, 186, 227, 353, 356, 424, 431, 432, 461, 675, 718.

AUTEL, 126, 175, 431, 686, 715, 724. — *Autel de Sainte-Sophie*, 166, 305, 307, 680. — *Représentation d'autels*, 122, 133, 850.

AUTEURS (Portraits d'), 75, 111, 204, 231, 237, 253, 258, 326, 484, 874, 875.

AUXERRE (Yonne). — *Suaires*, 644.

AWAN (Arménie), 104, 336, 338.

B

BAGARAN (Arménie), 337, 338, 339.

BAGAVAN (Arménie), 338.

BAGDAD, 13, 369, 394, 399.

BAGUBS, 317, 708.

BAMBERG (Allemagne). — *Tissus*, 644, 647, 648. — 724.

BANA (Arménie), 471, 473.

BANJSKA (Serbie), 758, 779.

BAQUIR (Égypte), 63, 65. — *Fresques*, 72-74, 201, 323. — *Fig.* p. 72, 73, 74.

BAPTISTÈRE, 63, 118, 122, 126, 127, 128, 176, 186, 187, 190, 227, 508, 543.

BAQOUZA (Syrie) 32, 46, 288.

BARBERINI. — *Ivoire Barberini*, 81, 83, 128, 292, 302. *Fig.* p. 293. — V. Psautier.

BARISANUS DE TRANI, 729, 731, 732.

BARI (*Exullet* de), 631, 716.

BARLETTA (Italie). — *Statue*, 280.

BAS-COTÉ, 35, 41, 94, 177, 188, 435, 769, 773.

BASILE I^{er}, 19, 260, 395, 401, 404, 411, 413-415, 419, 476, 481, 482, 483, 505, 621, 642, 675, 686, 876.

BASILE II, 411, 575, 613, 631, 646, 876. — *Fig.* p. 402.

BASILE (Saint), 6, 87, 110, 379.

BASILE (proèdre), 690, 705.

BASILIQUE (PLAN BASILICAL). — Dans l'architecture syrienne, 29-34. — En Égypte, 63-64. — En Anatolie, 89-92. — 3, 14, 35, 50, 103, 124, 131, 134, 136, 168, 185, 187, 338, 346, 432, 461, 769, 770, 771. — Basilique hellénistique, 30, 31, 34, 58, 63, 91, 92, 96, 101, 131, 136, 146, 174, 185, 190.

BASILIQUE A COUPOLE, 19, 26, 95, 96-101, 103, 124, 131, 134, 149, 157, 177, 179, 183, 332, 333, 334, 338, 344, 432-434, 435, 462, 464, 470, 473, 769-772, 907.

BAS-RELIEFS, 66, 67, 80, 81, 146, 279, 279-282, 284, 285, 292, 388, 428, 650, 653, 654, 655, 675, 681-683, 787, 895.

BATCHKOVO (Bulgarie), 829.

BAYET, 7, 469, 589, 669, 841.

BÉHO (Syrie). — *Linteau*, 44, 288, *Fig.* p. 43.

BÊMA, 175, 809, 814.

BÉNÉVENT (Italie). — *Portes*, 732, 733.

BÉNÉDICTINS, 387, 714, 715, 716, 717, 726-729.

BÉNÉDICTION, 8, 349. — Bénédiction à la grecque, 352, 354, 356, 387.

BENJAMIN DE TUDELE, 393, 395, 416.

BERLIN (Allemagne). — *Musées*, 50, 80, 81, 82, 86, 107, 223, 268, 269, 272, 274, 275, 285, 290, 296, 301, 302, 579, 648, 653, 654, 659, 666, 675, 865. — *Bibliothèque royale*, 602.

- BETHLÉEM (Syrie). — *Basilique de la Nativité*, 3, 26; mosaïques, 4, 5, 10, 58, 255, 311, 319, 404. — Représentations de Bethléem, 216, 227, 321, 607. — *Fig.* p. 562.
- BIBLES, 223, 245, 246, 248, 613, 617, 717. — V. Cotton (Bible de), Extraits bibliques, Itala, Octateuque.
- BIJOUX, 317-318, 393, 422, 536, 708, 833.
- BIN-BIR-KILISSÉ (Asie Mineure), 89-90, 93, 96, 101, 102, 178, 435. — *Fig.* p. 89, 90, 96, 97.
- BISCEGLIE (Italie). — *Icônes*, 592.
- BOHÉMOND (Mausolée de). — *Portes*, 729. *Fig.* p. 730.
- BOIANA (Bulgarie), 764, 829, 830, 831.
- BOIS, 33, 38, 176, 228, 554, 566, 589, 594, 659. — Bois sculpté, 78, 80, 279-282, 427, 895-897.
- BOLOGNE (Italie). — *Ivoires*, 296, 658.
- BONANNUS DE PISE, 729, 731, 733.
- BOSRA (Syrie), 41, 42, 50, 59, 94, 148. *Fig.* p. 41.
- BOUCHIERS, 309, 310, 314, 367. *Fig.* p. 308.
- BRÉHIER, 640, 748, 749.
- BRESCIA (Italie), 69, 295.
- BRINDISI (Italie). — *Crypte de Saint-Blaise*, fresques, 582, 583, 584, 585. *Fig.* p. 580, 583. — *Crypte San Giovanni*, 584.
- BRIQUE, 4, 30, 39, 42, 50, 51, 57, 66, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 102, 125, 137, 145, 156, 169, 171, 172, 183, 184, 185, 424, 427, 439, 440, 442, 443, 451, 452, 461, 462, 463, 465, 467, 470, 536, 763, 779, 780, 782.
- BRIVIO (Capsella de), 315.
- BRODERIE, 113, 265, 266, 269, 270, 885, 888, 891, 901, 905.
- BRONZE, 4, 280, 367, 393, 428, 431, 675-678, 708, 715, 729, 897.
- BUCAREST (Roumanie). — *Musée*, 891.
- BUDA-PESTH (Hongrie). — *Musée*, 708. — *Trésor royal*, 709.
- BULGARIE, 406, 736, 764, 765, 773, 788, 829-831, 866, 882.

C

- CADRES D'ICÔNES, 589, 592, 681, 685, 686, 695, 738, 866, 899, 900.
- CAHORS (Lot). — *Cathédrale*, 720, 722.
- CAIRE (Le) (Egypte). — *Église Al-Muallaka*, 78. — *Musée*, 65, 80.
- CALENDRIER DE 354 : 5, 235-236.
- CALICES, 307, 316, 686, 704-706, 711.
- CALIERGIS DE VERRIA, 792, 818.
- CAMÉES, 672.
- CANOSA (Italie). — V. Bohémond (Mausolée de).
- CAPOUE (Italie). — *Cathédrale*, 128, 715. — *Santa-Prisca*, 128.
- CAPPADOCE, 56, 87, 88, 90, 110, 201, 246, 387, 468, 567, 568-579, 581, 585, 587, 588, 789, 824, 846.
- CAROLINGIENNE (Renaissance), 589-390, 718.
- CARPIGNANO (Italie), 582, 584.
- CARTHAGE, 113, 181, 231. — *Basilique Damous-el-Karita*, 124, 126. — *Basilique de Dermech*, 126, 190.
- CARTELS, 355, 526, 572, 587, 672, 804, 854.
- CASARANELLO (Italie), 225.
- CASSETTES, 295.
- CASTELL'ARQUATO (Italie). — *Voile eucharistique*, 888.
- CASTORIA (Macédoine), 823.
- CATACOMBES, 1, 4, 8, 10, 71, 214, 243, 260, 321, 351-352, 409.
- CATANZARO (Italie), 310.
- CAVALIERS, 81, 273, 274, 275, 292, 309, 310, 703, 731, 895. — V. *Saints cavaliers* à l'index iconographique.
- CEFFALÙ (Sicile), 509, 547, 548, 550, 552, 558. *Fig.* p. 549.
- CENTRAL (Plan), 5, 19, 35-38, 58, 92-95, 101, 103, 124, 131, 136, 148, 176, 177, 178, 187, 338, 389, 470, 473, 721.
- CÉRÉMONIES, 420-421. 679, 885. — *Le Livre des Cérémonies*, 393, 418, 420, 643.
- CHAIRES, 288, 303. — *Chaire d'Aix-la-Chapelle*, 81, 128, 292. — *Chaire de Maximien* (Ravenne), 54, 82, 109, 296-300, 302, 303, 304, 321. *Fig.* p. 297, 299.
- CHALCÉDOINE (Bithynie), 11, 84, 110.
- CHAPITEAU, 4, 42, 46, 49, 53, 65, 108, 126, 127, 132, 140-143, 146, 148, 170, 181, 184, 190, 288, 334, 342, 440, 458, 552, 783, 786, 787. — *Chapiteau composite*, 140, 146, 147; — corinthien, 53, 140, 190, 552; — cubique, 162, 163, 190, 440, 458; — théodosien, 140, 143, 147, 151, 170, 190. — *Chapiteau-imposte*, 46, 65, 141, 143, 151, 161-162, 170, 191, 458.
- CHARLEMAGNE, 644, 647. — V. *Dalmatique*.
- CHARPENTE, 31, 34, 63, 91, 124, 176.
- CHILANDARI, (Mont-Athos). — *Monastère*, 754, 760, 774, 787, 883. *Fig.* p. 746. — *Fresques*, 789, 844. — *Mosaïque portative*, 565, 566, 870. *Fig.* p. 869. — *Panagia trichrousa*, 590, 866. — *Tissus*, 889, 891.
- CHINE, 24, 60, 265, 273.
- CHIOS. — *Nea Moni*, 396, 446, 449, 450, 452, 460, 463, 495, 771; mosaïques, 504, 508, 518-519, 534, 908.
- CHLOUDOF. — V. *Psautier*.

- CHOISY, 16, 38, 39, 40, 41, 88, 95, 101, 102, 149, 156, 160, 161, 171, 174, 450, 451, 720, 752.
- CHORICIUS, 40, 56, 58, 185, 192, 201, 205, 323.
- CHRÉTIEN (Art). — Son évolution au iv^e s., 1-23. — L'art chrétien en Egypte, 69, 71-84, 86. — 201, 302, 326, 341, 727, 746.
- CHRIST DE PSAMATIA, 107, 285, *Fig.* p. 107.
- CHRISTIANISME. — Hellénisme et christianisme en Syrie, 24-25, 28; — en Egypte, 60-62; — en Asie mineure, 87-88. — 103, 124, 278, 327, 392, 396, 903.
- CHRISTIANOU (Grèce), 449, 463.
- CHRONIQUE ALEXANDRINE, 76-77.
- CHYPRE. — *Mosaïques*, 205. — *Églises*, 468, 469, 721, 741, 778. — V. Kerynia (Trésors de).
- CIBORIUM, 175, 264, 287, 431, 515, 895.
- CILICIE, 88, 91, 310, 318.
- CIMABUÈ, 718, 743.
- CINTRAGE, 13, 38, 93, 95, 102, 136, 171-172, 181.
- CIRCULAIRE (Plan), 3, 35, 92, 136, 176, 177, 178, 338, 341, 346, 472.
- CITERNES, 64, 134, 138-140, 199.
- CIVIDALE (Frioul). — *Santa Maria della Valle*, Stucs, 388. *Fig.* p. 388. — *Psautier*, 724.
- CIVILS (Edifices), 179-181, 193-200, 413-429. — V. Maisons, Constantinople (Palais-Sacré).
- CLÔTURES DE CŒUR, 42, 43, 166, 175, 191, 420, 431, 456, 544, 552.
- COFFRETS. — Coffrets d'ivoire, 288, 374, 393, 399, 629, 655, 657-659, 668-671, 685, 711, 722, 731; — d'orfèvrerie, 314, 368, 681, 683, 685, 686, 706; — de bronze, 675. — *Fig.* p. 373, 374, 656, 657, 658, 659, 669, 684, 707. — V. Pirano (coffret de), Veroli (coffret de).
- COIRE (Suisse). — *Tissus*, 268. *Fig.* p. 267.
- COLLATÉRAUX, 98, 132, 176, 177, 179, 185. — V. Ba-côtés.
- COLLIERS, 317, 318, 708.
- COLOGNE, 721, 722, 723. — *Tissus*, 274, 275. *Fig.* p. 272, 273. — *Ivoire*, 666.
- COLONNES, 31, 33, 90, 124, 139, 151, 155, 163, 170, 179, 180, 192, 285, 341, 424, 440, 446, 449, 450, 463, 465, 466, 474, 552, 553, 768, 772. — Colonnnes triomphales de Constantinople, 134, 279, 428.
- COLORIS, 17, 45, 52, 278, 407, 412, 459, 739, 746, 905. — *Mosaïques*, 122, 202, 203, 211, 214, 220, 223, 350, 386, 512, 516, 519, 520, 522, 524, 526, 531, 533-534, 535, 539, 542, 546, 552, 566, 736, 800, 802, 804, 805. — *Fresques*, 357, 568, 575, 577, 579, 584, 585, 727, 728, 751, 807, 808, 814, 817, 818, 820, 824, 830, 838, 839, 840, 845, 846, 856, 862, 863. — *Icônes*, 593, 870, 871. — *Miniatures*, 236, 237, 239, 248, 261, 378, 380, 400, 598, 631, 636, 639, 710, 715, 724, 726, 881, 884. — *Emaux*, 307, 687, 375, 690, 697, 699, 904. — *Tissus*, 264, 265, 267, 277, 643, 649, 888, 894.
- COMMÈNES, 391, 392, 393, 395, 399, 401, 404, 416, 434, 449, 450, 452, 453, 454, 459, 460, 461, 463-468, 506, 531, 535, 550, 617, 631, 642, 780, 782, 800, 807, 874.
- CONCILES. — Concile d'Éphèse, 11, 325, 431; concile de 753, p. 362, 363, 364; 2^e concile de Nicée (787), p. 364, 372, 384, 398, 407; concile de 815, p. 364, 382; conciles divers, 11, 355, 360, 383.
- CONSTANTIN I^{er} LE GRAND, 3, 10, 12, 21, 26, 58, 134, 135, 154, 228, 230, 231, 284, 305, 419, 428, 561, 708. — Représentations de Constantin, 81, 165, 292. — Statues, 279.
- CONSTANTIN V COPRONYME, 363, 364, 365, 366, 370.
- CONSTANTIN VII PORPHYROGÈNÈTE, 393, 395, 414, 415, 418, 419, 423, 428, 429, 430, 431, 570, 573, 675, 686, 690.
- CONSTANTIN VIII, 575, 631, 646.
- CONSTANTIN IX MONOMAQUE, 506, 508, 876. *Fig.* p. 876. — *Couronne de Monomaque*, 708. *Fig.* p. 709.
- CONSTANTIN X DOUKAS, 521, 570, 575, 631, 664.
- CONSTANTINOPLE (Byzance).
Son rôle dans la formation de l'art byzantin : 9, 11, 14, 15, 16, 19, 20, 21-23, 53, 57, 58-59, 65, 83-84, 134-136, 136-145, 145-152. — Son influence sur l'art au vi^e siècle : 153, 168, 170, 178-181, 181-183, 236, 237, 279, 292, 304, 308-310. — De Justinien aux iconoclastes : 329, 330, 330, 335, 335, 342-344, 344-345, 346-349. — Époque iconoclaste : 362, 370, 376, 386-390. — Époque des Macédoniens et des Commènes : Sa prospérité et sa splendeur au x^e siècle, 392-393, 394; — l'art profane à Byzance, 400-407; — son aspect au x^e siècle, 427-429; — Byzance et l'Arménie, 476-477; — son influence sur l'art occidental au xi^e et xii^e siècles, 535-536, 547-548, 580-581, 712-734. — 430, 437, 467, 481, 513, 529, 642, 675, 686. — Son influence au xiv^e siècle : 735, 748, 749-751, 752, 754, 759-760,

763, 779, 782 ; — école de Constantinople, 791-792, 803, 804, 806, 824, 829, 831, 833, 837, 840, 867, 881, 883, 886, 894. — 903.

Sainte-Sophie, 3, 364, 394, 903, 906. — Construction, 87, 134, 154-156, 160, 477 ; — Style, influence, 19-20, 22, 50, 99, 104, 153, 166-167, 179, 188, 190, 430. — Architecture, 156-161, 334, 448 ; — coupole, 101, 158-161, 172, 173, 174, 175, 444. — Décoration, 54, 142, 161-166, 190, 191, 288, 334, 395. — Mosaïques, 163-165, 203, 205, 505-509, 512, 518. — Ambon, 176, 288, 305 ; — autel, 305, 307, 680 ; — orfèvrerie, 165-166, 305, 307 ; — portes de bronze, 675 ; — rideau d'autel, 86, 264. — *Fig. p. 154, 157 (plan), 159, 162, 164, 165, 171, 506, 507, 676.*

Saints-Apôtres, 3, 94, 128, 135, 168, 178, 178-179, 182, 347, 395, 432, 435, 445, 720, 904, 906 ; — mosaïques, 204-205, 253, 323, 482-484, 492, 495, 504, 514, 536. — *Fig. p. 436.*

Sainte-Irène, 3, 98, 101, 135, 149-150, 179, 205, 334, 434, 436, 521. — *Fig. p. 149, 150.*

Saint-Jean-du-Stoudion (Mir-Achor-Djami), 140, 146-147, 149, 285. — *Fig. p. 140.*

Sainte-Marie-des-Blachernes, 178, 334, 364, 365.

Saints-Serge-et-Bacchus, 94, 142, 148-149, 159, 168, 172, 178-179, 188, 331, 334. — *Fig. p. 144, 147, 148.*

Nouvelle-Eglise (Nea), 19, 395, 414, 430-432, 445, 460, 476, 478, 675, 686, 904 ; — mosaïques, 481-482, 488, 504, 514, 518.

Atik-Mustapha-pacha-djami, 333, 458, 461. — *Fig. p. 459.*

Boudroum-djami, 438, 445, 446, 450, 461, 462, 466. — *Fig. p. 450.*

Eski-Imaret-djami (Pantepopte), 438, 446, 466.

Fenari-Issa-Mesdjid (Panachran-tos) 434, 447, 463, 466.

Fetijé-djami (Pammakaristos), 443, 456, 754, 767, 775, 782, 785, 804. — *Fig. p. 753, 803.*

Gul-djami (Sainte-Théodosie), 333, 433, 437, 445, 461, 465. — *Fig. p. 433.*

Hodja-Moustapha-pacha-djami, (Saint-André), 136, 333-335, 434, 772. — *Fig. p. 333.*

Kahrié-djami (Chora), 434, 445, 452, 454, 458, 463, 466, 786, 895 ; — mosaïques, 543, 736, 744, 745, 748, 785, 791, 793-804, 808, 818, 819, 825, 827, 831, 839, 840, 870, 894, 905. —

Fig. p. 737, 786, 794, 795, 796, 797, 798, 799.

Kalender-hané-djami (Diaconissa), 331-333, 334, 434, 460. — *Fig. p. 331, 332.*

Kilissé-djami (Théotokos), 438, 442-443, 445, 446, 454, 456, 457, 458, 461, 462, 463, 466, 775. — *Fig. p. 438, 441, 442, 454.*

Zeirek-djami (Pantocrator), 438, 445, 446, 451, 452, 454, 459, 460, 464-465, 466, 508. — *Fig. p. 464.*

Églises disparues, 178, 449.

Mosquées, 161.

Palais impériaux : 413-418.

Palais Sacré, 117-118, 134, 195, 195-197, 329, 330, 366, 367-369, 369, 394, 413, 414, 415, 416, 418-423, 561, 563, 643, 679, 686. — Boucoléon, 415-416. — Cénourgion (Palais-Neuf), 395, 401, 413-414, 460. — Chalcé, 180, 197, 225, 363, 419. — Chrysotriclinium, 331, 367, 413, 415, 421-422. — Consistorium, 197, 307. — Daphné, 197, 367, 419. — Eglise de Léon VI, 508. — Magnaure, 368, 420. — Mouchroutas (pavillon du), 369. — Oratoire du Sauveur, 416, 419. — Pentacoubouclon, 414-415. — Sigma, 367. — Triclinium des 19 lits, 197, 415. — Triconque, 367.

Palais des Blachernes, 394, 404, 416-418. — *Palais de Bryas*, 369. — *Palais du Sénat*, 180, 428.

Aqueducs, 134, 193 ; — aqueduc de Justinien 169, 180. *Fig. p. 180.* — *Arcs de Triomphe*, 134, 428. — *Augustéon*, 134, 180, 280, 428. — *Bains et Thermes*, 180, 414, 428, 429. — *Citernes*, 134, 138-140, 193 ; — Bin-bir-Direk, 140, 142, 150, 169, 180, *Fig. p. 151* ; — Jéré-batan-Sérai, 140, 150, 180. — *Colonnes* : d'Arcadius, 279, 428 ; — de Constantin, 428 ; — de Justinien, 428 ; de Théodose, 279, 280, 428. — *Enceintes*, 197-200 ; — murs de Théodose II, 146, 197 ; — murs de Manuel Comnène, *Fig. p. 417.* — *Forums*, 428, 429 ; — de Constantin, 134, 280, 428, 429 ; — du Tauros, 134, 428, 429. — *Maison d'ile de Justinien*, 196-197, 416. *Fig. p. 196.* — *Maisons*, 138, 193, 427. — *Porte d'or*, 146, 147, 428, 907. — *Portiques*, 195, 225, 235, 423. — *Statues impériales*, 279, 280. — *Tekfour-Sérai*, 423, 424, 427, 453. *Fig. p. 425.*

Musée, 49, 108, 280, 284, 285, 310, 316, 416, 653. — *Bibliothèque du Sérai*, 617.

CONTREFORTS, 149, 156, 158, 160, 172, 173, 181, 448, 450-451, 463, 765.
 COPTE (Art), 61-62, 65, 73, 76, 81, 83, 183, 358.
 CORTONE (Italie). — *Reliquaire*, 663.
 COSENZA (Italie). — *Croix*, 688. *Fig.* p. 689.
 COSMAS INDICOPLEUSTÈS, 75, 76, 240-245, 246, 261, 262, 263, 299, 319, 323, 325, 326. — *Fig.* p. 239, 240, 241, 242, 244.
 COSTUME, 13, 202, 211, 214, 215, 218, 220, 223, 228, 236, 237, 238, 243, 245, 248, 265, 266, 267, 280, 296, 309, 314, 317, 326, 346, 348, 349, 352, 353, 354, 357, 361, 368, 375, 388, 389, 404, 407, 409, 410, 421, 422, 487, 489, 505, 518, 531, 534, 541, 552, 555, 570, 576, 582, 583, 584, 597, 605, 619, 628, 633, 636, 643, 648, 653, 660, 671, 672, 673, 675, 679, 685, 686, 731, 798, 801, 804, 805, 807, 811, 816, 818, 829, 833, 835, 845, 856, 859, 861, 874, 880, 885, 891.
 COTTON (Bible de), 248, 319, 397, 541.
 COUPOLE. — Le problème de la coupole : ses solutions syriennes, 38-42 ; ses solutions anatoliennes, 95-96. — Coupole de Sainte-Sophie, 156, 157, 158, 160, 165. — La construction de la coupole byzantine, 171-173. — Époque des Macédoniens et des Comnènes, 444-446. — Églises à coupoles d'Occident, 720-721. — xiii^e et xiv^e siècle, 775-777. — En Arménie, 18, 103, 104, 106, 338-343, 470. — 14, 18, 19, 35, 37, 71, 92, 93, 94, 103, 104, 106, 116, 117, 118, 119, 122, 131, 136, 149, 150, 168, 176, 179, 180, 184, 185, 188, 197, 331, 333, 334, 344, 347, 367, 368, 387, 414, 421, 423, 426, 427, 431, 432, 448, 449, 450, 458, 461-468, 471, 472, 473, 762, 764-771, 903, 904, 907. — Coupoles coniques, 93, 369 ; — à côtes, 126, 190, 466 ; — à nervures, 462, 775, 804. — Demi-coupoles, 126, 157, 160, 334. — V. Basiliques à coupole, Pendentifs (coupoles sur), Trompes (coupoles sur).
 COUPOLES (Décoration des — ; thèmes iconographiques), 120, 122, 127, 133, 165, 213, 482, 483, 487-489, 495, 506, 509, 510, 514, 518, 521, 526, 537, 539, 549, 551, 555, 572, 586, 587, 793, 804, 809, 817, 821, 836, 838, 848.
 COURAJOD, 16.
 COURONNES, 708-709. — *Couronne de Constantin Monomaque*, 708. *Fig.* p. 709. — *Couronne de Saint-Etienne*, 709. — *Couronnes votives*, 421, 686.
 COUVET BLANC, COUVET ROUGE (Sohag, Thébaidé), 63, 907. *Fig.* 64.

COUVERTURE des édifices, 31, 33, 34, 91, 176, 474. — V. Toiture.
 COZIA (Roumanie). — *Eglise du monastère* 764, 773, 835. — *Eglise du cimetière*, 835. — 891.
 CRAWFORD (Ivoire), 302, 303, 325.
 CRÈTE, 478, 737, 743, 788. — Ecole crétoise, 789-791, 817, 821, 827, 829, 831, 837, 839, 844-847, 864, 866, 870.
 CROISADES, 416, 536, 643, 713, 719, 741.
 CROIX, 166, 279, 307, 308, 310, 318, 370, 685, 686, 688, 690, 693, 697, 698, 897. — *Fig.* p. 306, 309, 689.
 CROIX (motif de décoration), 44, 46, 126, 134, 141, 191, 313, 372, 441, 457, 458, 460, 568, 651, 663, 675, 676, 677, 683.
 CROIX GRECQUE (Plan en), 19, 92, 99, 101, 102, 103, 119, 128, 135, 150, 168, 177-178, 179, 333, 334, 338, 339, 347, 432, 434-443, 443-451, 461-464, 468, 470, 471, 474, 476, 478, 550, 572, 575, 764, 766-773, 907.
 CUIILLERS, 314.
 CURTEA DE ARGESCH (Roumanie). — *Saint-Nicolas Domnesc*, 764, 766, 831. *Fig.* p. 765, 832, 834. — 765, 773, 831.

D

DALMATIE, 743, 761, 762, 777, 789.
 DALMATIQUE DITE « DE CHARLEMAGNE », 791, 886. *Fig.* p. 887.
 DAMAS (Syrie), 26, 344, 399.
 DANA (Syrie). — *Linteau*, 44, 288. *Fig.* p. 44.
 DAPHNI (Grèce), 396, 446, 449, 459, 460, 463, 651, 766, 777. — *Mosaïques*, 484, 492, 495, 498, 499, 500, 504, 506, 516, 518, 519, 524-527, 528, 531-535, 539, 587, 621, 744, 824, 829, 857, 894, 904. — *Fig.* : Plan, p. 449 ; mosaïques, p. 486, 498, 499, 525, 528, 532.
 DARA (Mésopotamie), 34, 197, 199, 200.
 DÉCORATION. — Dans l'art chrétien au iv^e siècle, 2, 4-8, 17, 18 ; — en Syrie, 33, 36, 42-55, 57-58, 59 ; — en Egypte, 62, 63, 65, 66-70. — 118. — Au vi^e siècle, 161-167 (Sainte-Sophie), 179, 190 ; décoration sculptée, 190-192, 278, 279. — Époque iconoclaste, 335, 344, 376. — Renaissance macédonienne, 407, 412, 424, 427, 439, 447 ; Palais Sacré, 419-420, 423 ; Églises, 451-460, 463, 465, 466, 474, 475 ; ordonnance de la décoration intérieure, 481-504. — Du xiv^e au xvi^e siècle : 777, 779 ; déc. extérieure, 764-766, 780-785 ; — inté-

rieure, 785-787 ; ordonnance, 847-854. — 904. — V. Ornement.

DELPHES (Grèce), 140 191.

DENIS (Maître), 790, 838.

DENYS DE FOURNA, 495, 855.

DEB-DOSI (Syrie). — *Convent de Saint-Théodose*, 50.

DÉRÉ-AHSY (Cassaba) [Lycie], — *Eglise*, 94, 98, 99, 437. *Fig.* p. 101.

DETHANI (Serbie), 759, 762, 777, 779. 783. *Fig.* p. 756.

DIDIER (Abbé du Mont-Cassin), 676, 714, 715, 716, 726, 727, 728, 729.

DIDRON, 510, 854, 855.

DIODÉTÉEN. — *Palais de Spalato*, 115-118.

DIONYSIOU (Mont-Athos), 754, 774. — *Fresques*, 737, 790, 846, 854, 858. *Fig.* p. 848, 849. — *Reliquaire*, 899. — *Tissu*, 891.

DIOSCORIDE, 873. — *Dioscoride de Vienne*, 75, 76, 111, 237-239, 248, 261, 262. *Fig.* p. 238.

DIPTYQUES, 288, 290-296, 300-304, 374, 655, 659-662. — Diptyques à cinq compartiments, 54, 300-302 ; — consulaires, 290-292, 304. — *Diptyque du consul Anastase*, 291. *Fig.* p. 289. — *Diptyque de Magnus*, 291. *Fig.* p. 291. — *Diptyque* (Fragment du musée Britannique (Ange), 81, 109, 296. *Fig.* p. 295. — *Diptyque de Ravenne* (Murano), 54, 82-83, 302-303, 321. *Fig.* p. 301. — *Diptyque de Romain et d'Eudoxie*, 660-665. *Fig.* p. 661. — *Diptyque des Symmaques*, 290, 294.

DJOUMATI (Géorgie), 683, 696, 901.

DOCHIARIOU (Mont-Athos), 754, 774. — *Fresques*, 737, 790, 846, 851. — *Ménologe*, 635.

DONATEURS, 209, 575, 582, 611, 613, 677, 867, 900.

DONATUS BIZAMANUS, 865.

DORTRE, 53, 58, 162, 191, 203, 367, 474, 521, 552, 553, 610, 651, 659, 663, 669, 672, 683, 710.

DRAPERIES, 107, 122, 127, 202, 209, 220, 285, 294, 296, 298, 327, 354, 357, 373, 375, 378, 409, 512, 516, 519, 522, 529, 531, 533, 534, 539, 544, 556, 558, 566, 573, 575, 576, 579, 586, 591, 606, 607, 623, 653, 660, 663, 664, 666, 724, 725, 787, 804, 809, 810, 817, 824, 836.

DRESDÉ (Allemagne). — *Triptyques*, 664, 667.

DRCCIO, 718, 743, 826, 862.

DVIN (Arménie). — *Saint-Grégoire*, 337, 338, 473.

E

ÉCOLES RÉGIONALES, 9, 467, 752, 760, 762, 763, 765, 788-793, 807, 844, 856, 857, 870, 872. — V. Constantinople (Ecole de), Crète (Ecole crétoise), Macédoine (Ecole macédonienne).

ÉDESSE (Mésopotamie) 18, 24, 56, 199.

EGHIWARD (Arménie), 336, 338.

ÉGLISE — Influence sur l'art, 69, 70, 235, 278, 328, 388, 397, 398, 412, 486, 489, 529, 531, 535, 581, 595, 630, 601, 615, 620, 641, 650, 747, 794, 850, 855, 885, 904, 905, 906.

EGYPTE. — Origines égyptiennes de l'art byzantin, 60-86. — 11, 12, 13, 15-23, 38, 47, 53, 54, 100, 101, 114, 118, 124, 125, 128, 136, 144, 145, 155, 181, 228, 229, 230, 243, 252, 255, 265, 266, 269, 277, 293, 299, 300, 302, 303, 310-317, 318, 324, 325, 334, 344, 369, 389, 618, 642, 712, 903.

ἐξουατῆς, 750, 861, 864, 865, 896.

EL BAGAWAT (Égypte), 5, 71.

EMALUX, 305-307, 375-376, 686-710 — 13, 113, 138, 166, 192, 203, 226, 368, 370, 393, 396, 416, 420, 421, 422, 500, 531, 536, 589, 592, 677, 678, 679, 680, 681, 685, 711, 713, 715, 722, 724, 731, 738, 904.

ÉMÈSE (Vase d'), 314-316.

EMMANUEL TZANFOURNARI, 865.

EMPEREURS. — Action des empereurs sur l'art, 3, 9, 15, 411, 691, 643. — Statues impériales, 279-282, 308. — Représentations diverses, 80, 282, 309, 403, 405, 505, 648, 649, 653, 659. — V. Ateliers impériaux, Impérial (Art), Portraits impériaux.

ENCADREMENT des figurines, 235, 236, 238, 253, 258, 400, 631, 636, 789, 829.

ENCOLPEIN, 307, 685, 708.

ENTRELACS, 44, 46, 65, 118, 143, 163, 191, 288, 377, 441, 457, 458, 460, 474, 552, 568, 651, 659, 722, 781, 785, 787, 899, 900.

ÉPAULEMENT DES POUSSÉES, 98, 100, 131, 144, 149, 157, 158, 173, 174, 177, 188, 331, 334, 435, 448, 450, 772. —

ÉPHÈSE (Asie Mineure) 11, 12, 17, 19, 22, 87, 88, 102, 325. — *Egl. Saint-Jean*, 178, 179, 182, 435. — *Egl. de la Vierge*, 98, 100.

EPHREM (mosaïste), 561.

EPHREM LE SYRIEN, 8, 322, 544, 850, 853, 865.

EPISCOPI (Grèce), 651, 653.

EPITAPHIOS, 648, 791, 889, 894. *Fig.* p. 890, 892, 893.

EQUILIBRE (Combinaisons d'), 158, 173-174, 177, 188, 448, 450, 463.

EREGLI (Héraclée) [Turquie], 461, 870, 908.

EREROUK (Arménie), 104, 338, *Fig.* p. 105.

ERTATCHMINDA (Arménie), 474. *Fig.* p. 477.

ESCALIER, 31, 125, 126, 187, 194, 369, 415, 419, 427, 517.

ESPAGNE, 720, 721.

ESPHIGMENOU (Mont-Athos), 566, 635, 754, 774, 886.

ETIENNE DOUCHAN, 736, 747, 759, 760, 789, 821, 825, 827.

ETIENNE (COURONNE dite de SAINT), 709.

ETIENNE LE GRAND, 765, 773, 835, 891.

ETIENNE LAZAREVITCH, 762, 785, 827.

ETTOFFES. — V. TISSUS.

ETOILES, 44, 120, 127, 165, 221, 404, 457, 458, 460, 510, 517, 651.

ETSCHMIADZIN (Arménie). — *Eglises*, 338-339. — *Cathedrale*, 337, 338-339. *Fig.* p. 339. — *Diptyque*, 54, 301. — *Evangile*, 54, 254-255, 262, 319. *Fig.* p. 254, 255.

EUCHAÏTA (Asie-Mineure) — *Peintures*, 7, 110.

EUDOXIE, femme d'Arcadius, 135, 182.

EUDOXIE, femme de Basile I, 404.

EUDOXIE femme de Constantin Doucas, puis de Romain IV, 631, 660. *Fig.* p. 661.

EUGENIKOS (Jean). 861, 865, 896, 897.

EULALIOS, 204.

EUTYCHIOS, 736, 792, 821.

EVANGILES ILLUSTRÉS. — 231, 250-259, 376, 384, 598, 616, 602, 636-639, 724, 725. — *Evangiles Syriaques*, 54, 55, 253, 258, 262, 319. — *Evangile d'Iviron*, *Fig.* p. 493, 494. — *Evangile d'Etschmiadzin*. v. Etschmiadzin. — *Evangile de Pétrograd*, 875, 881. — *Evangile de Rossano*, v. Rossano. — *Evangile Syriaque de Florence*, ou de Rabula, ou « de 586 » V. Rabula. — *Evangile Syriaque de Paris* (Mardin), 54, 254. — *Fragments de Sinope*, 111, 258, 262. *Fig.* p. 259. — Laur. [vi, 23], 56, 253, 636.

EVANGILES, ÉVANGÉLAIRES (Reliures, couvertures d'), 288, 301, 655, 693, 715, 723, 899.

EXTÉRIEUR DES ÉDIFICES, 137, 146, 156, 187, 192, 424, 427, 440, 443, 444, 447, 451, 465, 467, 474, 764, 765, 766, 780-785.

EXTRAITS BIBLIQUES (Vaticane). — 75, 111, 411, 613. *Fig.* p. 611.

EXUTRET (Rouleaux d'), 631, 716.

EZRA (Syrie). — *Saint-Georges* 40, 42, 94, 148. *Fig.* p. 39, 40.

F

FAÇADES (des églises), 33, 58, 90, 131, 184, 223, 424, 427, 440, 443, 451-456, 462, 463, 474, 536, 568, 780, 781, 785.

FAÏENCE, 137, 424, 452, 467, 782.

FARFA (Italie). — *Bible de Farfa*, 717.

FAYOUM. — *Portraits*, 17, 69, 228, 409. — *Chapiteaux*, 181.

FENÊTRES, 31, 33, 42, 46, 94, 157, 165, 179, 424, 429, 441, 443, 445, 452, 453, 456, 462, 465, 466, 470, 718, 778, 779, 783, 785.

FEUILLAGES, 44, 46, 48, 65, 133, 134, 287, 310, 415, 439, 456, 458, 631, 644, 648, 697, 710, 711, 722, 885.

FREDJIK (Thrace). — *Kosmosotéira*, 445, 465, 466.

FILIGRANE, 685, 695, 899.

FIROUZ-ABAD (Perse), 30, 38.

FLABELLUM, 648, 639.

FLEURS, 5, 55, 69, 72, 127, 134, 165, 222, 227, 253, 255, 265, 268, 288, 377, 403, 414, 510, 631, 651, 695, 710.

FLORENCE (Italie). — 188, 350, 409, 659, 812, 865. — *Laurentienne*, 54, 56, 240, 253, 399, 597, 605, 617, 621, 636. — *Musée national*, 292, 301, 375, 558, 666, 669. — *Opera del Duomo*, 500, 563.

FONDATEURS, 74, 164, 205, 206, 211, 218, 223, 343, 349, 354, 474, 493, 496, 560, 570, 588, 727, 793, 799, 800, 819, 829, 831, 835, 836.

FONDS. — *Mosaïques*, 4, 119, 122, 133, 163, 165, 202, 205, 206, 213, 216, 218, 221, 223, 265, 344, 345, 368, 372, 402, 404, 481, 506, 510, 521, 522, 526, 531, 534, 550, 554, 802. — *Fresques*, 71, 72, 807, 809, 810, 814, 816, 841, 862. — *Icônes*, 593, 594, 865, 870. — *Miniatures*, 238, 242, 247, 258, 263, 376, 603, 610, 623, 636, 876. — *Tissus*, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 277, 644, 645, 647, 648, 885, 888, 889, 891. — *Pierre sculptée*, 45, 143, 147, 344, 459, 651, — 165, 408, 659.

FORO-CLAUDIO (Italie). — *Fresques*, 728.

FRANCE. — *Influence byzantine*, 718-721, 733.

FRANGOS CATELLANOS DE THÈRES, 793, 844, 846, 847, 856.

FRESQUES, 1, 5, 17, 56, 71-75, 110-111, 201-202, 203, 319, 320; 345, 351-352, 352-357, 364, 370, 386, 387, 388, 406, 407, 416, 513, 517-518, 567, 568-588, 623, 717, 726-728, 736, 737, 738, 741, 743, 744, 750, 786, 788, 789, 806-863, 870, 872, 873, 874, 901, 905.

FRISE, 50, 65, 72, 78, 163, 439, 651, 781, 783, 789, 846.
 FRONTISPICE, 75, 236, 601, 613, 631, 634, 636. — *Fig.* p. 400, 401, 406.

G

GALATINA (Italie). — *Sainte Catherine*, peintures, 734.
 GAULE, 128, 712, 720.
 GAZA (Syrie), 24, 56, 135, 182, 192. — *Saint-Serge*, 40, 58, 100, 185, 192, 201, 204, 205, 253, 322, 323. — *Saint-Etienne*, 58, 69, 192, 205.
 GÈNE (Italie), 693, 867.
 GENÈSE DE VIENNE, 76, 111, 246-248, 249, 250, 255, 262, 541, 669. — *Fig.* p. 245, 246, 247.
 GÉOMÉTRIQUE (Décor), 14, 44, 46, 72, 163, 226, 227, 240, 253, 268, 269, 400, 424, 427, 441, 452, 457, 458, 460, 475, 568, 705, 715.
 GÉORGIE, 91, 396, 446, 469-478, 592, 680, 695, 697, 763, 898.
 GERAKI (Laconie), 754, 766.
 GERMIGNY-DES-PRÉS (Loiret), 339, 389, 721.
 GHÉLAT (Géorgie). — *Eglise*, 471, 474. — *Icônes*, 592, 597. — *Triptyque de Kakhoulî*, 592. — V. Kakhoulî.
 GIOTTO, 544, 718, 739, 741, 743, 792, 800, 838, 842.
 GLYPHIQUE, 672.
 GOTHIQUE (Art), 741, 765, 768, 777, 778, 782, 791, 804.
 GRADATS (Serbie), 761, 789, 825, 858.
 GRADO (Italie), 303, 314.
 GRAN (Hongrie). — *Reliquaire*, 680, 691-693. *Fig.* p. 692.
 GRATCHANITSA (Macédoine). — *Eglise*, 446, 736, 757, 766, 779. *Fig.* p. 763. — *Fresques*, 789, 821, 824, 825, 827, 837, 858, 894. *Fig.* p. 828.
 GRAVURE. — V. Pierres gravées.
 GRÈCE. — Aux *xiv^e* et *xv^e* siècle, 747, 763, 773, 777.
 GRÉGOIRE DE NAZIANZE, 87, 93. — *Manuscrits illustrés des Homélies*, 260-261, 377, 411, 596, 597, 606, 621-631. — *Parisinus* [510] : 253, 260-261, 377, 411, 563, 596, 621-623, 624, 625, 634, 904. *Fig.* p. 622, 624, 625. — *Paris*, [Coislin 239] : 261, 626, 628. — *Ambrosienne* [49-50] : 261, 377, 625. — *Jérusalem*, 261, 626-629. *Fig.* p. 626, 627-628, 629. — *Saint-Pantéléimon*, 628. *Fig.* p. 630.
 GRÉGOIRE DE NYSSÉ, 6, 7, 87, 92, 94, 110, 128, 177, 339, 435.
 GROTTA FERRATA (Italie), 508, 519, 524, 717.

GUEURÉMÉ (Cappadoce). — *Églises*, 90, 468, 568-579. *Fig.* p. 569, 571, 576, 577.
 GUIDE DE LA PEINTURE, 495, 546, 790, 818, 841, 850, 854-855, 860, 865.
 GUILLAUME II DE SICILE, 547, 548, 556, 560.
 GUYER, 34, 35, 88, 437.

H

HAGBAT (Arménie), 471, 477.
 HAGHIA-MONI (Grèce), 466. — *Fig.* p. 467.
 HAÏDRA (Tunisie), 190, 197, 200. — *Fig.* p. 199 fortifications.
 HAKH (Mésopotamie), 38.
 HARLAU (Roumanie). — *Saint-Georges*, 765, 835.
 HAURAN, 28, 33, 41.
 HEISENBERG, 125, 483, 484.
 HELLÉNISME. — En Syrie, 24-25; — en Egypte, 60-62; — en Asie Mineure, 87-88. — 12, 14, 15-23, 29, 33, 34, 48-49, 55, 75, 93, 102, 108, 112, 392, 577, 578, 520.
 HELLÉNISTIQUE (Art. tradition), 6, 11 à 19, 22, 53, 54, 56, 66, 67-69, 70, 71-75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 85, 86, 93, 111, 114, 122, 137, 144, 183, 229, 231, 235, 236, 237, 239, 243, 245, 248, 250, 251, 252, 255, 260, 261, 262, 266, 268, 282, 284-286, 292, 292-296, 303, 304, 314, 317, 321, 324, 327, 344, 345, 374, 389, 399, 409, 437, 597, 605, 616, 636, 653, 745 à 750, 779, 801, 802, 803, 826, 847, 858, 873-874, 903, 904, 905. — V. Basilique hellénistique.
 HEMBSBEY-KILISSÉ. — V. Qeledjlar.
 HENCHIR-ZIRARA (Algérie). — *Capsella d'argent*, 315.
 HÉRACLÈRE. — V. Eregli.
 HILDESHEIM (Trésor d'), 68.
 HIPPOCRATE, 791, 873, 874.
 HISTORIQUE (Style), 1, 6-8, 10, 11, 14, 70, 73, 77, 78, 80, 110, 111, 122, 123, 137, 138, 202, 209, 215, 217, 218, 222, 223, 225, 226, 229, 253, 258, 259, 262, 263, 279-282, 323, 324, 335, 345, 358, 370, 380, 401, 404, 410, 428, 530, 600, 601, 603, 623, 827, 876, 877, 904.
 HOMÉLIES DRAMATIQUES, 859, 860, 861.
 HOMÈRE, 236, 248. — V. Iliade.
 HUMANISME, 735, 747, 750, 803, 813, 847, 861, 862, 873, 874.

I

IAROSLAV (Prince de Kief), 513, 514, 518.
 IAROSLAV Vladimirovitch, 588.

ICÔNES. — 228-229, 588-594, 693-703, 861-872. — 69, 110, 312, 361, 363, 364, 375, 386, 410, 566, 623, 633, 653, 683, 738, 790, 791, 793, 808, 829, 831, 837, 901, 908. — *Revêtements d'icônes*, 899, 900. — V. Nimbes.

ICONOCLASTES, 165, 231-232, 346, 359, 360-390, 398, 404, 407, 408, 412, 456, 517, 568, 590, 596, 601, 621, 632, 658, 686, 740, 904.

ICONOGRAPHIE. — Sa formation, 55-57 (rôle de la Syrie); 319-328. — Iconographie nouvelle, 496-504. — Dans les fresques de Cappadoce, 571-573. — Au Mont-Athos, 847-854. — Du *xiv^e* au *xv^e* siècle, 857-862. — 1, 5, 7, 8, 10, 11, 18, 59, 72, 73, 76, 83, 84, 86, 110, 114, 122, 138, 215, 243, 254, 255, 258, 263, 282, 284, 312, 314, 317, 384, 385, 407, 408, 411, 412, 481, 484, 506, 527, 531, 539, 546, 550, 560, 562, 566, 570, 575, 577, 578, 581, 599, 601, 616, 620, 667, 710, 716, 723, 724, 728, 731, 733, 734, 737, 743, 746, 747, 748, 750, 789, 790, 795, 801, 806, 809, 817, 824, 826, 829, 830, 831, 833, 835, 836, 838, 839, 841, 855, 865, 873, 883, 884, 905. — V. Index iconographique.

ICONOSTASE, 166, 175, 305, 489, 510, 651, 690, 786, 837, 868, 872.

ILIADÉ, 231. — *Iliade de l'Ambrosienne*, 236, 247, 248, 613.

ILLUSTRATION DES MANUSCRITS (Place et forme), 235, 236, 247, 248, 253, 259, 882. — Illustration marginale, 235, 379, 380, 411, 599, 607, 614, 616, 636. — A pleine page, 75, 111, 235, 243, 253, 607, 623, 882.

IMPÉRIAL (Art), ART D'EMPIRE, 20-22, 145, 385, 406-407, 411, 412, 905.

IMPRESSIONNISTE, 802, 807, 808, 809, 825, 837, 839, 863, 884.

INCRUSTATIONS (de marbre), 56, 66, 137, 146, 163, 191, 367, 368, 424, 452, 460, 785.

INITIALES, 377, 399, 601, 631, 640.

INSCRIPTIONS, 260, 275, 311, 316, 317, 336, 343, 345, 352 à 357, 427, 439, 489, 514, 515, 521, 523, 539, 550, 551, 556, 558, 560, 561, 569, 570, 573, 574, 575, 581, 584, 592, 645, 646, 648, 651, 669, 672, 673, 675, 676, 677, 684, 690, 697, 705, 709, 726, 789, 799, 800, 824, 829, 830, 833, 840, 844, 845, 866, 867, 886, 887, 889, 891.

IRAN, 18, 19-20, 22, 104, 106, 437.

IRÈNE, 364, 372, 375. — *Fig.* p. 375.

IRÈNE COMNÈNE, 464, 703.

ISAAC COMNÈNE, 466, 800.

ISAÏE (PROPHÉTIES D'), 613.

ISIDORE DE MILET, 50, 86, 155, 160,

167, 182. — ISIDORE LE JEUNE, 160, 179, 182.

ITALA (BIBLE), 245.

ITALIE, 128, 386, 389, 392, 460, 478. — Fresques, 567, 580-585, 588. — Influence byzantine, 712, 713, 714-718, 729, 733. — *xiv^e* et *xv^e* siècle, 712, 713, 761, 777, 783, 789, 790, 791, 804, 809, 817, 824, 826, 833, 838, 839, 840, 847, 856, 862, 866, 867, 868, 870, 893, 905, 906.

IVIRON (Mont-Athos). — *Eglise*, 396, 447, 460, 462, 478, 754. — *Ikone*, 589, 869. — *Evangelies*, 636, 639. *Fig.* p. 493, 494. — *Roman de Barlaam et Joasaph*, 874.

IVOIRES. — *vi^e* siècle, 288-304. — Époque iconoclaste, 373-375. — Renaissance Macédonienne, 655-671. — *xiv^e*, *xv^e* siècle, 895-897. — 54, 66, 80-83, 113, 128, 155, 165, 277, 319, 320, 323, 389, 393, 399, 500, 536, 573, 629, 673, 713, 715, 722, 724, 731, 738, 901, 904. — Voir Barberini, Trèves, Trivulce.

J

JACQUES (HOMÉLIES DU MOINE), 597, 639-640, 801, 861. *Fig.* p. 637, 638.

JEAN I TZIMISCÈS, 406, 416, 457, 477, 695, 876.

JEAN II COMNÈNE, 464, 631, 703.

JEAN CANTACUZÈNE (MANUSCRIT DE) [Bibl. Nationale], 791, 867, 872, 880, 887. — *Fig.* p. 877, 878, 879.

JEAN CHRYSOSTOME (SAINT), 56, 228. — Manuscrit, 411, 630. *Fig.* p. 403.

JEAN VII (Pape), 346, 349, 356.

JEAN II ASEN, 764.

JEAN OLIVER, 759, 827. *Fig.* p. 830.

JÉRUSALEM. — 10, 57, 58, 59, 227, 310, 320, 321. — Représentations de Jérusalem, 58, 216, 227. — *Saint-Sépulcre*, 3, 10, 11, 17, 26, 35, 40, 48, 49, 58, 312, 321, 322, 346. — *Eglise de l'Ascension* (Eleona), 3, 10, 26, 58, 94. — *Eglise de la Vierge*, 168, 183. — *Eglise de Saint-Jean-Baptiste*, 50, 101. — *Mosquée d'Omar*, 181, 344. — *Porte au Haram-ech-Cherif*, *Fig.* p. 39.

JOB (LIVRE DE) 358, 378, 600, 601, 620, 621. — *Commentaires sur Job* (Paris), 881, 882. *Fig.* p. 880, 881.

JOSUÉ. — Voir Rouleau de Josué.

JULIANA ANICIA, 237, 238, 262. *Fig.* p. 238.

JUSTIN II, 165, 280, 307, 310, 317, 318, 331, 334.

JUSTINIEN, 23, 148, 149, 152, 154, 155, 160, 161, 163, 165, 166, 168, 179, 180,

182, 183, 185, 190, 195, 264, 305, 307, 309, 329, 416, 428, 430, 482, 483, 496. — Représentations de Justinien, 164, 180, 214, 218, 219, 225, 292, 310. *Fig.* p. 219. — Statues, 280.

K

KABR-HIRAM (Mosaïque de), 5, 226.
KAISARIANI (Grèce), 466.
KAKHOULI (Madone ou Triptyque de), 592, 697-701. *Fig.* p. 698, 699.
KALABAKA (Thessalie), 754, 769, 790, 847.
KALAT-SEMAN. — Voir Saint-Syméon-Stylite (Couvent de).
KALENITCH (Serbie), 762, 773, 782, 785, 821, 833.
KANYTELIDEIS (Asie Mineure) 91. *Fig.* p. 91.
KARYÈS (Mont-Athos). — *Eglise du Protaton*, 737, 843, 846, 847, 899.
KASR-IBN-WARTAN (Syrie), 100, 172, 183-185. *Fig.* p. 184.
KASTAMONITOU (Mont-Athos), 774, 789, 845.
KERTCH (Russie) 181, 260 — *Bouclier*, 309. *Fig.* p. 308.
KERYNIA (TRÉSORS DE) [Chypre], 312-314, 317, 318, 323.
KHOPI (Mingrélie). — *Icônes*, 592, 695.
KIEF (Russie). — 229, 513, 516, 708, 456, 744, 747, 829, 850, 906. — *Sainte-Sophie*, 406, 434, 478, 500, 504, 508, 509-512, 524, 534, 573, 585, 586, 587, 654. *Fig.* p. 487, 503, 514, 515, 516, 518. — *Saint-Cyrille*, 513, 536. — *Saint-Michel*, 513, 524, 586.
KODJA-KALESSI (Isaurie), 97, 100. *Fig.* p. 97, 98, 99.
KONDAKOF, 14, 231, 232-234, 236, 261, 307, 375, 376, 377, 385, 391, 397, 411, 412, 527, 565, 566, 589, 592, 595, 599, 621, 634, 636, 637, 639, 640, 668, 690, 697, 699, 703, 745, 790, 800, 824, 839, 856, 866, 867, 869, 884, 894, 895, 899.
KORYKOS (Cilicie), 9, 92, 100. *Fig.* p. 93.
KOUKOUZELIS (MADONE DE), 590, 866.
KOUTAÏS (Géorgie), 434, 471, 473.
KOUTCHÉVICHTE (Serbie). — *Eglise du Saint-Archange*, 773, 779. *Fig.* p. 774.
KOUTLOUMOUSI (Mont-Athos), 754, 847.
KOVALEV (Russie), 789, 837.
KROUCHEVATS (Serbie), 456, 762, 773, 779, 782, 785. — *Fig.* p. 761.

L

LABARTE, 418.
LADOGA (VIEILLE) [Russie]. — *Saint-Georges*, 586, 587, 588.

LAMPES, 166, 708, 711.
LATMOS (Montagne du). — *Églises rupestres*, 88, 578, 579, 585, 587.
LAYRA (Mont-Athos), 396, 434, 447, 457, 462, 754, 772. *Fig.* p. 457, 458. — *Fresques*, 737, 790, 793, 844, 846, 851, 854, 856, 858. *Fig.* p. 851, 852, 853. — *Madone de Koukouselis*, 590, 866. — *Reliquaire*, 693. — *Icône émaillée*, 695.
LAZARE (Tsar de Serbie), 762, 785, 827.
LEIPZIG (Allemagne). — *Tissus*, 86, 275.
LEMSA (Tunisie), 197, 200. *Fig.* p. 198.
LÉON III L'ISAURIEN, p. 363, 371.
LÉON VI LE SAGE, 659, *Fig.* p. 660.
LESNOVO (Macédoine), 759. *Fig.* p. 758. — *Fresques*, 789, 821, 824, 827. *Fig.* p. 830.
LIKHATCHEF, 790, 839, 867, 872.
LIMBOURG (Allemagne). — *Reliquaire (staurothèque)*, 680, 690-691, 693, 697, 705. *Fig.* p. 691.
LINTEAU, 43, 44, 46, 288, 787.
LIPSANTHÈQUE de BRESCIA, 295. *Fig.* p. 294.
LITH, 774.
LITTÉRAIRE (Renaissance), 735, 739, 749, 792, 862.
LJOUBOSTINJA (Serbie), 759, 762, 773, 785, 821.
LOMBARD (Style), 761, 762, 777.
LONDRES. — *British Museum*: ivoires, 310, 313, 314, 316, 708; orfèvrerie, 310, 313, 314, 316, 708; manuscrits, 614, 635; camées, 672. — *Musée de South Kensington*: Ivoires, 290, 374, 669, 724; orfèvrerie, 370, 683; mosaïques portatives, 565, 909; tissus, 268, 274.
LORSCH (Allemagne). — *Ivoires*, 724.
LOSANGES, 44, 72, 75, 268, 271, 457, 460.
LUXE (Goût du), 9, 13, 22, 28, 42, 135, 138, 155, 161, 202, 218, 265, 288, 305, 307, 327, 365, 368, 371, 393, 394, 399, 412, 414, 419, 420-421, 422, 481, 548-550, 649, 655, 679-681, 686, 693, 710, 713, 741, 885, 904, 905.
LYON. — *Ivoire*, 658. — *Tissus*, 268, 277, 646, 648.

M

MACÉDOINE, 432, 456, 736, 755-760, 885. — *Fresques*, 818-829. — *École macédonienne*, 788 à 791, 808, 821, 823, 825, 827, 828, 829, 834, 837, 844, 846, 847.
MACÉDONIENS (Empereurs), 385, 390, 392, 395, 399, 401, 404, 408, 449, 450, 459, 460, 508, 529, 530, 531, 533, 578

- 585, 599, 600, 601, 606, 631, 658, 674.
MADABA (Syrie). — *Mosaïque*, 58, 195, 227.
MADRID, 314. — V. Skylitzès de Madrid.
MAHALETCH (Lycaonie), 102, 178.
MAISONS, 28, 138, 193, 196, 197, 416, 423-427.
MAÏE (Émile), 722, 860.
MANASSIA (Serbie), 762, 763, 773, 779, 821, 827. *Fig.* p. 762.
MANIÉRISME, 663, 664, 665, 872.
MANUEL I COMMÈNE, 404, 417, 464, 465, 561, 563.
MANUEL II PALÉOLOGUE. — *Manuscrit* (Bibl. Nationale), 791, 875. — 899.
MANUEL PHILÈS, 750, 861.
MANUEL TZICANDILOS, 881.
MANUSCRITS, 113, 320, 364, 376, 389, 393, 399, 713. — V. Miniatures.
MARBRE, 4, 58, 65, 66, 67, 66, 72, 119, 122, 125, 126, 135, 137, 143, 146, 155, 161, 162, 163, 166, 176, 179, 180, 181, 186, 191, 192, 203, 225, 226, 280, 287, 333, 344, 367, 368, 387, 413, à 416, 423, 424, 427, 428, 431, 440, 451, 452, 458, 458-460, 465, 481, 510, 536, 550, 552, 553, 650, 651, 715, 762, 779, 783, 785, 786, 806, 857, 904.
MARDIN (Mésopotamie). — *Évangile syriaque*, 255.
MARRO (Monastère de) [Macédoine], 445, 759, 766, 821, 826.
MARINASCHEX (Arménie), 471. *Fig.* p. 472.
MARSEILLE, 113, 361, 720.
MARTVILI (Mingrélie), 688 (croix pastorale); 695, (icône).
MARTYRION, 11, 26, 35, 49, 86, 92-94, 177, 389.
MASTARA (Arménie), 338, 339.
MATÉMITCH (Macédoine), 736, 759, 766, 789, 821, 824. *Fig.* p. 822.
MATÉRIEAUX, 42, 96, 119, 145, 149, 154, 158, 169-170, 172, 182, 185, 188, 451, 779.
MAURICE (empereur), 225, 317, 318, 332, 335.
MAXIMIEN (CHAIR DE), 54, 82, 109, 296-300, 302, 303, 304, 321. — *Fig.* p. 297, 299.
MAYAFARQIN (Martyropolis) [Mésopotamie], 34, 98, 100, 199.
MCHABBAK (Syrie). — *Eglise*, 32. *Fig.* p. 32.
MDAOUROUCH (Algérie), 197, 200.
MÉDAILLONS, 69, 72, 73, 166, 205, 208, 209, 216, 221, 223, 226, 227, 228, 229, 243, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 292, 296, 302, 314, 315, 317, 318, 325, 334, 349, 356, 358, 371, 376, 377, 381, 382, 439, 505, 514, 517, 518, 519, 521, 522, 526, 527, 552, 555, 556, 558, 562, 575, 582, 584, 587, 621, 644, 645, 647, 653, 657, 659, 664, 683, 685, 686, 693, 695, 703, 706, 707, 709, 710, 711, 722, 726, 731, 794, 886, 897. — 310.
MELNIC (Macédoine). — *Maison*, 426, 453. — *Eglises*, 755, 818.
MÉNAS (SAINT). — Sanctuaire de Saint-Ménas, 63.
MÉNOLOGE, 233, 598, 632-635. — *Méno-loge Basilien*, 110, 411, 512, 563, 583, 621, 632-634, 807, 830. *Fig.* p. 633, 634, 635.
MÉPLAT (Relief), 17, 46, 52, 54, 108, 136, 279, 344, 650.
MERBACA (Grèce). — *Eglise*, 452, 454, 466, 782. *Fig.* p. 468.
MERIAMLIK (Cilicie), 97.
MERSINA (Trésor de), 317.
MÉSARITÈS (Nicolas), 204, 323, 482, 483.
MESEMBRIA (Bulgarie). — *Eglises*, 456, 764, 766, 781.
MÉSOPOTAMIE, 11, 12, 14, 18-20, 24, 25, 26, 33-34, 38, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 100, 101, 132, 144, 262, 271, 316, 327, 343, 389, 903.
MÉTAL (Arts du), 165-166, 305-319, 589, 897-901. — V. Bronze, Orfèvrerie.
MÉTÉORES (Monastères des) [Thessalie] 754, 760, 773, 790, 844, 847, 897. *Fig.* p. 772.
MICHEL VIII PALÉOLOGUE, 282, 875.
MILAN (Italie), 114, 128, 375. — *Saints-Apôtres*, 435. — *Saint-Laurent*, 128, 342. — *San Nazaro*, 128. — *Ambrosienne*, 236, 261, 377, 378, 613, 625. — *Tissus*, 113, 273. — *Ivoires*, 79, 294, 303.
MILET (Asie-Mineure), 87, 88, 94, 227, 578.
MILITAIRE (ARCHITECTURE), 197-200.
MILLET 40, 320, 323, 437, 670, 745, 788, 790, 791, 792, 800, 807, 837, 839, 844.
MINIATURES. — En Egypte, 75-77. — En Asie-Mineure, 110-111. — Au vi^e siècle, 230-263. — A l'époque iconoclaste, 376-386. — Renaissance macédonienne, 595-641. — xiv^e et xv^e siècles, 872-884. — 54, 55, 56, 215, 277, 319, 358, 374, 389, 393, 397, 399, 406, 407, 409, 426, 531, 563, 566, 579, 583, 667, 674, 699, 710, 715, 716, 722, 723-724, 725, 727, 728, 729, 738, 744, 745, 751, 791, 801, 807, 830, 904.
MISTRA (Grèce). — 736, 739, 741, 754, 771, 779, 788, 791; fresques, 543, 585, 640, 736, 743, 744, 777, 778, 791, 806-818, 824, 825, 826, 838, 839, 840, 844, 858, 860, 883, 888, 894, 905. — *Fig.* p. 738, 740.
Evangelistria, 755, 766, 769, 779.

806. — *Métropole*, 754, 770, 771, 775, 779, 786 ; fresques, 319, 745, 789, 795, 807-809, 821, 837, 860. — *Panagia du Bronchochion*, 754, 770, 779, 785, 786, 806, 827. *Fig.* p. 780, — *Pantanassa*, 755, 770, 775, 778, 781, 782, 787 ; fresques, 807, 808, 813-817, 858. *Fig.* p. 740, 770, 773, 815, 816. — *Peribleptos*, 754, 766, 769, 777, 779, 787 ; fresques, 736, 791, 792, 795, 801, 807, 808-813, 815, 816, 817, 821, 825, 837, 847, 858, 862, 870, 872, 881, 886. *Fig.* p. 778, 810, 811, 812, 813, 814. — *Sainte-Sophie*, 755, 766, 769, 786, 787, 790, 806, 809. — *Saints-Théodores du Bronchochion*, 449, 754, 766, 775, 781, 806, 837.
- MOBILIER ECCLÉSIASTIQUE, 683-684.
- MOËNE (Italie), 874.
- MOËLLON, 30, 42, 94, 137, 169, 170, 171, 424, 427, 443, 451, 452, 470, 779, 783.
- MOISSAC (Tarn-et-Garonne), 722.
- MOKVI (Géorgie), 434, 471, 478.
- MOLDOVITSA (Roumanie), 835.
- MOLINIER, 296, 307, 648, 655, 660, 662, 681, 695, 711.
- MOLYVOKLISI (Mont-Athos), 847.
- MONACHISME, MONASTIQUE (influence), 55, 61, 63, 64, 83, 101, 111, 114, 253, 346, 363, 379, 380, 381, 383, 384, 386, 395, 396, 398, 411, 412, 529, 568, 578, 580, 581, 589, 599-604, 607, 635, 637, 639, 640, 680, 715, 716, 749, 754. — Moines orientaux en Occident, 346, 353, 581, 713, 723.
- MONEMVASIE (Grèce), 449.
- MONOGRAMMES, 141, 148, 162-163, 216, 279, 286, 313, 317, 342, 372, 675, 708.
- MONREALE (Sicile). — *Cathédrale* : mosaïques, 496, 509, 541, 547, 548, 550, 557-561, 733. *Fig.* p. 490, 557, 559 ; — portes de bronze, 729, 731, 732. — 406.
- MONT-ATHOS, 462-463, 772-774, 840-856, 866. — 339, 396, 433, 434, 477, 478, 495, 500, 504, 546, 552, 565, 585, 589, 591, 640, 680, 737, 743, 753, 754, 760, 763, 764, 788, 789, 790, 791, 817, 829, 835, 839, 857, 860, 883, 885, 897, 898-900, 905. — V. Chilandari, Dionysiou, Dochiariou, Esphigmenou, Ivroun, Karyès, Kastamonitou, Koutloumoussi, Lavra, Molyvoklisi, Pantocrator, Saint-Pantéléimon, Saint-Paul, Stavronikita, Vatopédi, Xénophon, Xeropotamou, Zographou.
- MONT-CASSIN (Italie), 387, 460, 676, 714-716, 717, 726, 728, 748.
- MONTÉ SAINT-ANGELO (Italie). — *Portes de bronze*, 676, 677.
- MONUMENTAL (Style). — 6-8, 70, 71, 72, 75, 77, 80, 81, 83, 86, 111, 122, 127, 133, 136, 202, 209, 223, 226, 229, 231, 243, 245, 246, 248, 250, 254, 255, 258, 262, 263, 268, 276, 282, 296, 302, 314, 317, 319, 320, 366, 378, 384, 604, 610, 614, 620, 623, 630, 639, 641, 648, 666, 698, 710, 725, 751, 817, 870, 872, 904.
- MONZA (Italie). — 290, 307. — Voir Ampoules de Monza.
- MORÉE, 736, 741, 760, 777, 779.
- MORGAN (Collection Pierpont), 312, 313, 318.
- MOsaïque. — Au v^e siècle, 119-124, 127, 132-134. — Au vi^e siècle, 163-165, 202-226. — A Rome, au vii^e siècle, 347-350. — A Ravenne, au vii^e siècle, 358-359. — Au viii^e siècle, 371-373. — Renaissance macédonienne, 505, 566. — Aux xiv^e et xv^e siècles, 793, 806. — 4, 55, 56, 58, 66 à 70, 118, 125, 126, 131, 137, 143, 161, 179, 180, 186, 192, 243, 245, 248, 253, 258, 262, 277, 284, 311, 319, 320, 322 à 325, 329, 331, 344, 364, 366 à 369, 386, 387, 397, 399, 401, 403, 404, 406, 407, 409, 410, 413 à 416, 423, 428, 431, 460, 465, 481, 482, 487, 488, 490, 491, 498, 499, 601, 610, 613, 621, 623, 630, 632, 667, 674, 710, 715 à 718, 727, 728, 733, 736, 742, 744, 745, 748, 785, 788, 791, 817, 839, 841, 857, 963, 904, 905, 906.
- MOsaïQUES PORTATIVES, 500, 563-566, 593, 671, 685, 870, 900.
- MOZAC (Tissu de), 648. *Fig.* p. 646.
- MOSCOU (Russie). — *Icônes*, 592, 790, 792, 867, 868, 872, 891, 901. — *Fresques*, 790, 792, 837, 838. — *Manuscrit*, 380, 597, 635, 640, 881. — *Tissus*, 886, 891. — 419.
- MOUSMIEH (Syrie). — *Prétoire*, 39.
- MREN (Arménie), 337, 338, 471.
- MSCHATTA (Syrie), 185, 369. — *Frise*, 50-55, 83, 108, 163, 298. *Fig.* p. 51.
- MUNICH (Allemagne). — *Ivoires*, 128, 666. — *Emaux*, 693. — *Psautier serbe*, 616, 744, 791, 882-884. — *Sacramentaire d'Henri II*, 724.
- MURANO (Italie). — *Diptyque de Murano* : V. Diptyque de Ravenne. — *Mosaïques*, 509, 540, 547.
- MYRA (Lycie). — *Saint-Nicolas*, 98, 99, 100. *Fig.* p. 100.
- MYSTÈRES, 860, 861.
- MZCHET (Arménie). — *Eglise de la Croix*, 337, 338, 473.

757, 766, 779. *Fig. p. 757. — Fresques*, 789, 792, 820, 821, 824, 825, 826, 844, 858, 894.

NAPLES, 113, 225, 359, 865. — *Baptistère*, 127-128.

NARTHEX, 30, 35, 100, 131, 156, 174, 175, 177, 184, 189, 333, 334, 397, 432, 437, 440, 441, 443, 445, 446, 463, 465, 768, 773. — *Décoration*, 491-492, 493, 495, 496, 505, 512, 519, 521, 527, 537, 541, 571, 573, 574, 793, 798, 800, 804, 807, 829, 831, 845, 846, 850.

NATURE (Observation de la), 46, 67, 271, 287, 298, 299, 366, 383, 407, 410, 503, 511, 613, 656, 663, 665, 674, 739, 901.

NAUPLIE (Grèce), 454, 466. *Fig. p. 467.*

NAZARETH (Palestine), 26, 311.

NEA-MONI. — V. Chios.

NEAMTZ (Moldavie), 765, 891.

NEPI (Italie). — *Saint-Elie*, 717.

NERÉDITSI (Russie). — *Fresques*, 572, 586, 587-588.

NÉRÉS (Macédoine), 445, 468, 825.

NERSÈS III « le bâtisseur », 342, 343, 344.

NICANDRE DE LA NATIONALE, 75, 399, 602, 604-605, 606. *Fig. p. 605.*

NICÉE (Bithynie), 11, 364, 372, 398, 407. — 99, 197, 199. — *Eglise de la Dormition*, 433, 465, 508, 520-521, 587, 908. *Fig. p. 520.*

NICÉPHORE II PHOCAS, 415, 477, 574, 663, 693, 876.

NICÉPHORE III BOTANIATE, 411, 630, 663. *Fig. p. 403. — Camée*, 521, 672. *Fig. 673.*

NICHES, 64, 65, 74, 92, 94, 95, 103, 116, 126, 134, 157, 160, 170, 174, 177, 209, 338, 339, 389, 434, 443, 446, 453, 465, 466, 470, 495, 780, 782.

NIELLES, 307, 313, 317, 393, 419, 677, 708, 713.

NIKORTZMINDA (Géorgie), 471, 474.

NIMES D'ICONES, 697, 870, 899, 900, 901. *Fig. p. 900.*

NISIBE (Mésopotamie), 18, 24, 31, 56.

NOLE (Italie), 127.

NOVGOROD (Russie). — *Ecole de Novgorod*, 870-872. — *Fresques*, 736, 743, 789, 790, 792, 836 à 840. — 592, 891. — *Sainte-Sophie*, 586, 587. — *Saint-Théodore Stratilate*, fresques, 789, 836, 837, 838, 839. — *Transfiguration*, fresques, 789, 836, 837, 838. — *Trinité*, 837. — *Nativité*, 837.

O

OCCIDENT. — *L'art byzantin en Occident* : aux iv^e et v^e siècles, 115, 118-124, 127-130 ; — au vi^e siècle, 185-

190 ; — au vii^e siècle, 345-359 ; — aux viii^e et ix^e siècles, 386-390 ; — aux xi^e et xii^e siècles, 712, 713-734. — *Influence de l'Occident aux xiii^e-xv^e siècles*, 741-744, 777-779. — 2, 15, 42, 56, 57, 86, 91, 113, 396, 474, 478, 542, 751, 762, 784, 785, 791, 802, 804, 806, 834, 835, 855, 856, 859, 860, 895, 899, 906.

OCHRIDA (Macédoine). — *Saint-Clément* : 756, 759, 766, 781, 782, 819 ; icones, 591, 868-870 (*Fig. p. 591, 868*) ; cadres et nimbos, 685, 697, 899 (*Fig. p. 868*) ; tissus, 791, 891, 889 (*Fig. p. 890*) ; reliure, 899. — *Sainte-Sophie* : 756, 769, 781, 782 ; ambon, 787, 895. — *Saint-Nicolas*, portes en bois, 895 (*Fig. p. 896*). — *Lac d'Ochrida* : 759 (Eglise de Mali-Grad).

OCTATEUQUE, 233, 259-260, 397, 411, 597, 617-620, 637, 639. — *Octateuque du Sérail*, 597, 617, 619. *Fig. p. 617, 618.* — *Octateuque du Vatican* [n^o 746], 397, 597, 617, 619. *Fig. p. 426, 596, 597.* — *Octateuque du Vatican* [n^o 747], 598, 617, 619. *Fig. p. 619.*

OCTAGONAL (Plan), 3, 14, 35, 40, 63, 92, 93, 94, 95, 103, 117, 122, 126, 136, 149, 176, 177, 186, 188, 331, 339, 342, 344, 421, 432, 443, 448, 461, 463, 467.

OFFICIEL (Art), 9-11, 231, 365-370, 578, 748, 904.

OMM-ES-ZEITOUN (Syrie), 39.

OPPIEN, 602-604, 629, 673. — *Oppien de la Marcienne*, 399, 602-604, 627, 873. *Fig. p. 603, 604.* — *Oppien de la Nationale*, 602, 873. *Fig. p. 873.*

OR, 8, 155, 165, 166, 290, 305 à 319, 367, 368, 369, 393, 394, 414, 415, 416, 419 à 422, 431, 679, 681, 685, 686, 687, 690, 693, 695, 701, 705 à 711, 724, 899. — *Lettres d'or* (manuscrits), 230, 231, 246, 258. — *Miniatures*, 237, 239, 243, 248, 263, 376, 610, 639. — *Mosaïques*, 120, 122, 127, 211, 218, 221, 223, 349, 350, 373, 387, 483, 510, 512, 521, 555, 798 ; fonds d'or des mosaïques, 4, 58, 133, 163, 165, 202, 203, 205, 213, 216, 218, 223, 258, 277, 344, 368, 372, 402, 404, 481, 482, 506, 510, 521, 522, 526, 531, 534, 550, 554, 870, 904. — *Tissus*, 113, 166, 264, 265, 270, 277, 645, 648, 885, 886, 888, 891, 894, 904. — 354, 355, 389, 584, 593, 594, 865.

ORDONNANCE DES SUJETS, 7, 71, 72, 73, 204, 209, 216, 243, 255, 268, 271, 272, 273, 327, 407, 412, 481, 482, 483, 484-496, 506, 508, 514, 518, 526, 531-533, 539, 550, 555, 558, 560, 562, 571-572.

- 688, 698, 728, 743, 793, 807, 824, 830, 835, 836, 844, 847-854, 857, 893.
- ORFÈVREURIE. 303-318, 679-711, 897-901. — 13, 55, 68, 113, 165, 277, 319, 368, 396, 415, 420, 421, 422, 713, 715, 738.
- ORIENT, INFLUENCES ORIENTALES. — L'art chrétien art oriental, 11-15. — Orient ou Rome, 15-23. — Influences orientales en Syrie, 25, 29, 33, 46, 52, 54, 55; — en Egypte, 56, 64, 71-84, 85; — en Asie Mineure, 87, 88, 90, 91, 93, 102, 108, 110, 111. — La diffusion des influences orientales du iv^e au vi^e siècles, 112-152. — L'art byzantin en Orient aux vi^e et vii^e siècles, 335-345. — Influences orientales à l'époque iconoclaste, 369-370, 371, 374, 376; — aux xiv^e et xv^e siècles, 745, 748, 749, 777, 785, 789. — Influences orientales en Occident, 215, 220, 223, 282, 286, 316, 317, 348, 353, 389, 712-734. — Influences orientales dans les ivoires, 288, 296-303, 304; — dans les miniatures, 54, 235, 236, 246, 250, 253, 258, 376, 597, 619, 632, 636; — dans les tissus, 85, 265, 266, 268, 271, 272-277, 643, 648, 649. — 2, 86, 95, 171, 262, 263, 268, 278, 285, 286, 287, 318, 321, 327, 399, 424, 426, 429, 456, 457, 467, 468, 530, 535, 674, 903, 904, 905.
- ORLÉANSVILLE (Algérie), 124, 126.
- ORNEMENT, DÉCOR ORNEMENTAL, 17, 54, 82, 133, 134, 253, 254, 262, 268, 271, 277, 278, 279, 286, 287, 327, 370, 371, 373, 375, 398, 399, 411, 481, 601, 631-632, 643-648, 650-651, 765, 786.
- ORTE (Italie). — *Mosaïque*, 350.
- ORTHODOXIE, 22, 231, 232, 278, 365, 378, 382, 392, 596, 599, 600, 601.
- OXFORD (Angleterre). — *Ivoire*, 666. *Fig.* p. 668. — 874.

P

- PADOUE (Italie). — *Arena*, peintures, 741, 838, 839. — 685.
- PALA D'ORO, 701-703. *Fig.* p. 700, 701, 702.
- PALAGIANELLO (Italie), 584.
- PALÉOLOGUES, 735, 741, 747, 791, 800, 801, 836, 841, 855, 856, 861, 862, 873, 875, 884, 905.
- PALERME (Sicile), 547, 778. — *Chapelle Palatine*, 323, 450, 484, 496, 509, 541, 548, 550, 552-557, 558, 560, 561, 733, 829. *Fig.* p. 554, 555. — *Martorana* (Sainte-Marie de l'Amiral), 406, 450, 509, 548, 550, 550-552, 556, 558, 560. *Fig.* p. 551, 555. —

- Autres édifices*, 406, 548, 560. — *Musée*, 593. — 708.
- PALESTINE, 10, 24, 26, 48, 55, 56, 57, 58, 113, 114, 185, 227, 250, 254, 255, 258, 282, 298, 302, 303, 311, 312, 317, 319, 320, 321, 322, 354, 357, 568, 808.
- PALIOOTTO DE SAINT-AMBROISE DE MILAN. 375.
- PALMETTES, 48, 52, 75, 118, 162, 268, 271, 273, 275, 553, 644, 651, 722, 786.
- PALMYRE (Syrie), 17, 42, 56.
- PAMPRES, 43, 49, 52, 80, 81, 83, 288, 342.
- PANOPLIE DOGMATIQUE d'Euthymios Zigabenos, 597, 631. *Fig.* p. 405.
- PANSELINOS (Manuel) 737, 789, 790-792, 841-844, 846, 855, 856.
- PANTOCRATOR (Mont-Athos), 703, 754, 774. — *Psautiers*, 613, 614. *Fig.* p. 614.
- PARAPETS, 43, 191, 288, 443, 453, 456-458, 544, 650, 653.
- PARENZO (Istrie). — *Basilique*, 141, 168, 175, 181, 185-186, 191, 192. *Fig.* p. 175, 176, 195. — *Mosaïques*, 192, 209, 223-225, 325, 539. *Fig.* p. 222, 224.
- PARIS. — *Bibliothèque nationale* : manuscrits illustrés, 54, 75, 111, 246, 253, 254, 258, 260, 376, 377, 378, 399, 411, 563, 596, 597, 602, 606, 607-610, 613, 621-623, 624, 625, 626, 628, 630, 631, 631, 635, 636, 639, 791, 867, 872, 873, 874, 876, 881, 882; ivoires, 54, 301. — *Cabinet des Médailles* : médaille, 310; camées, 672; ivoires, 289, 291, 295, 660, 661, 662, 664, 665. — *Musée de Cluny* : autel d'or, 724; ivoires, 290, 302, 657, 658; tissus, 268, 275. — *Musée du Louvre* : camées, 672; ivoires, 81, 82, 292, 304, 662; manuscrit, 876; mosaïques, 5, 226, 565; orfèvrerie, 314, 315, 681, 682; tissus, 275.
- PARME (Italie), 718, 742.
- PAROS (Archipel), 178, 435.
- PATÈNES, 308, 316, 320, 673, 683, 686, 705, 711. *Fig.* p. 674.
- PATMOS (Archipel), 589, 601.
- PAUL LE SILENTIAIRE, 86, 161, 166, 264.
- PAVEMENTS, 4, 5, 58, 69, 125, 126, 137, 163, 179, 180, 226-228, 367, 368, 414, 415, 416, 419, 420, 427, 431, 458, 460, 465, 481, 510, 550, 553, 715, 786, 904.
- PAVLITSA (Serbie), 762, 766, 773.
- PAYSAGE, 5, 67, 69, 75, 83, 209, 227, 236, 247, 282, 292, 294, 298, 313, 366, 409, 531, 603, 605, 607, 608, 641, 739, 742, 802, 803, 804, 807, 817, 858, 862, 871, 874, 882, 897.
- PEINTURE. — *Peinture pittoresque alexandrine*, 66-70. — *Monuments*

- de la peinture au vi^e siècle, 201-263. — Renaissance macédonienne, 567-641. — XIV-XVI^e siècle, 788-884. — 1, 4 à 8, 14, 17, 56, 58, 65, 68, 69, 70, 84, 106, 137, 165, 211, 228, 266, 278, 335, 345, 366, 367, 368, 374, 378, 384, 386, 387, 406, 441, 474, 505, 554, 561, 566, 717, 725, 726, 742, 743, 785, 787, 894, 905. — V. Fresques, icônes.
- PENDENTIFS (Coupoles sur), 19, 38, 39, 40, 95, 98, 100, 119, 132, 136, 151, 157, 160, 173, 197, 331, 439, 440, 448-450, 463, 470, 721, 766, 770, 775.
- PENDENTIFS (Décoration des), 120, 492, 506, 510, 514, 518, 521, 572, 587, 848.
- PENDENTIFS A STALACTITES, 370.
- PÈRES DE L'ÉGLISE, 321. — Illustration des Pères de l'Eglise, 260, 378.
- PERGAME (Asie Mineure), 237, 579.
- PÉRIGORD. — Eglises à coupole, 720-721.
- PÉRIGUEUX (Dordogne). — *Saint-Front*, 179, 720, 721. *Fig. p. 719.* — *Saint-Étienne*, 720.
- PERISTERA (Macédoine), 435.
- PERISTERONA (Chypre), 721.
- PERM (Russie), 317, 320.
- PERSE, 12, 14, 17, 18, 24, 25, 38, 40, 43, 44, 46, 49, 50 à 54, 64, 66, 67, 93, 95, 136, 138, 141, 143, 144, 185, 265, 271, 272-275, 287, 298, 300 à 304, 307, 327, 335, 370, 475, 550, 554, 632, 648, 686, 697.
- PERSPECTIVE, 68, 282, 298, 300, 304, 748, 802, 817.
- PÉTROGRAD (Russie), 314, 317, 565, 594, 602, 658, 867, 872, 875, 881.
- PHILIPPE Macédoine). — *Eglise*, 98, 101, 134, 150, 436.
- PHOTIUS, 383, 393, 430, 431, 482, 488, 866.
- PHYSIOLOGUS, 383-384, 600. *Fig. p. 600.*
- PIERRE (Construction en) 30, 39, 42, 57, 90 à 94, 97, 102, 103, 125, 126, 139, 169, 171, 183, 184, 185, 226, 335, 439, 451, 452, 462, 467, 474, 779, 782. — Pierre sculptée, 279-288, 650.
- PIERRES GRAVÉES, 521, 671-673.
- PIERRES PRÉCIEUSES. PIERRERIES, 155, 165, 166, 203, 218, 305, 307, 308, 310, 318, 367, 368, 393, 416, 419, 420, 421, 431, 589, 679, 681, 686, 693, 695, 701, 706.
- PIGNON, 426, 427, 438, 446, 767, 777, 778, 783.
- PILUFR, 31, 33, 90, 124, 171, 211, 333, 334, 341, 434, 443, 446, 449, 450, 462, 464, 465, 466, 474, 718.
- PIRANO (COFFRET DE), 374, 658.
- PIRDOP (Bulgarie), 101, 134, 436.
- PITTORESQUE (Style, Décoration), 5, 6, 14, 16, 49, 58, 66-70, 77, 78, 83, 89, 86, 110, 137, 202, 209, 226, 227, 231, 235, 240, 243, 246, 250, 251, 262, 263, 267, 268, 276, 282, 292, 294, 296, 298, 299, 302, 304, 314, 327, 345, 366, 370, 409, 412, 504, 519, 529, 531, 532, 534, 535, 542, 543, 574, 577, 596, 600, 601, 605, 607, 620, 623, 641, 649, 739, 749, 750, 751, 790, 797, 801, 802, 803, 805, 809, 811, 814, 816, 817, 818, 821, 823, 825, 826, 833, 836, 837, 847, 854, 856, 858, 859, 862, 863, 870, 871, 872, 873, 874, 884, 887, 894, 897, 904, 905.
- PITZOUNDA (Géorgie), 470, 474. *Fig. p. 470.*
- PLAN DES ÉGLISES. — 156-158 (Sainte Sophie); 437; 766-774. — V. Basilique, Basilique à coupoles, Central, Circulaire, Croix grecque, Octogonal, Polygonal, Quatrefeuille, Trèfle, Triconque.
- PLATS d'orfèvrerie, 307, 313, 316, 317, 323, 421, 422, 686; — de faïence, 782.
- POGANOVO (Bulgarie), 764, 773, 823, 831.
- POITIERS (Vienne). — *Reliquaire de Sainte-Croix*, 307, 370.
- POÉTIQUES RELIGIEUSES (Allusions aux), 382, 383, 407, 600, 615.
- POLYCHROMIE, 4, 13, 14, 17, 45, 49, 51, 52, 53, 54, 57-58, 66-70, 82, 136, 144, 155, 161, 163, 179, 180, 181, 190, 191, 192, 202, 267, 277, 307, 310, 367, 414, 423, 424, 427, 431, 443, 451-456, 459, 460, 481, 536, 550, 553, 649, 650, 651, 663, 669, 686, 709, 782, 785, 876, 904.
- POLYGONAL (Plan), 103, 168, 175, 179, 444, 461, 462, 463, 465, 466, 471, 473.
- POMPEI 5, 66, 68, 69, 235, 236, 603.
- POPULAIRE (Art), 231, 379, 380, 383, 411, 577, 578, 581, 585, 598, 600, 614, 620, 749, 884.
- PORCHE, 31, 33, 36, 53, 90, 92, 124, 136, 174, 432, 718, 773, 777.
- PORPHYRE, 80, 118, 155, 163, 180, 192, 415, 428, 465, 510, 550, 553.
- PORTES, 33, 42, 49, 116, 118, 125, 176, 194, 199, 415, 421, 427. — Portes de Sainte-Sabine, 282 (Voir Rome). — Portes de bois, 895. *Fig. p. 896.* — Portes de bronze, 675-677, 713, 715, 729-733, 897. *Fig. p. 676, 730, 732, 898.*
- PORTIQUES, 30, 116, 117, 126, 134, 138, 156, 174, 180, 186, 193, 195, 225, 335, 367, 426, 428, 431, 432, 434, 774-775.
- PORTRAITS, 1, 7, 11, 17, 66, 69-70, 73, 74, 80, 86, 122, 205, 209, 211, 218, 219, 223, 225, 228, 229, 266, 277, 291, 316, 354, 366, 372, 385, 407, 409, 410, 502, 511, 530, 570, 577, 598, 630, 820, 827, 829, 835, 836, 863, 874-876, 879,

880. — Portraits impériaux, 219, 280, 307, 310, 402, 404, 406, 508, 563, 613, 630-631, 662, 827 874, 875. *Fig.* p. 219, 308, 402, 403, 405, 406, 507, 661, 877. — Voir Auteurs (Portraits d').
- POTERIE. — Tubes de poterie, 96, 172, 188. — Poterie émaillée, 781, 782.
- POURPRE, 113, 120, 265, 349, 354, 357, 394, 521, 535, 566, 584, 699. — Miniatures, 230, 236, 246, 247, 255, 258, 263. — Tissus, 264, 267, 268, 270, 274, 275, 277, 393, 406, 422, 642, 643, 644, 647, 679, 686, 885, 891, 904.
- PRESPA (Iles du lac de) [Macédoine] 756, 759, 819.
- PROCONNÈSE. — Marbres, 65, 135, 136, 143, 155, 162, 181.
- PROCOPE, 156, 158, 165, 166, 167, 168, 178, 182, 183, 225, 280.
- PROFANE (Art). — Au vi^e siècle : mosaïques, 225-226 ; manuscrits, 234, 235-245, 250. — Époque iconoclaste, 365-370. — Renaissance macédonienne : 400-406, 601 ; manuscrits, 602-606, 623-629 ; coffrets 657-659, — Aux xiv^e et xv^e siècle, manuscrits, 872-880. — 4, 14, 69, 180, 193, 220, 280, 282, 328, 335, 345, 373, 374, 377, 378, 385, 398, 399, 411, 412, 422, 474, 496, 597, 621, 641, 648, 653, 674, 731, 748, 904, 905, 906.
- PROPHÈTES (LIVRE DES), 620-621. *Fig.* p. 620.
- PROTOTYPES. — La théorie du prototype en miniature, 232-234. — 10, 55, 243, 258, 259, 260, 261, 262, 312, 323, 376, 377, 396, 397, 399, 596, 597, 598, 602, 604, 606, 616, 618, 619, 628, 633, 636, 744, 745, 747, 883, 884.
- PSAUTIER, 55, 111, 233, 260, 314, 323, 324, 379, 383, 384, 411, 598, 599, 602, 606, 607-616, 629, 723, 724, 725. — *Psautier Barberini* [Vat. 372], 615, 631. *Fig.* p. 382, 395, 406, 615. — *Psautier Chloudof*, 379-383, 599, 600, 614. *Fig.* p. 379, 380, 381. — *Psautier de la Marcienne* (de Basile II), 411, 613, 631, 830. *Fig.* p. 402. — *Psautier de Paris*, 75, 111, 139, 260, 411, 607 610, 613, 634, 666, 904. *Fig.* p. 608, 609, 610. — *Psautier serbe de Munich*, 616, 744, 791, 860, 882-884. *Fig.* p. 882, 883. — *Psautiers aristocratiques*, 75, 111, 323 379, 411, 607, 613, 614, 616.
- PSKOF (Russie). — *Fresques*, 573, 586, 587, 588.
- PTOLÉMÉE. — *Géographie*, 240, 376. *Fig.* p. 619.
- PULCHÉRIE (PATÈNE dite de), 673. *Fig.* p. 674.
- PUTNA (Roumanie), 765, 891, 899. *Fig.* p. 892 (epitaphios).
- PYXIDES, 81, 128, 288, 295, 296, 300, 301, 302, 314, 655. *Fig.* p. 300.

Q

- QALB-LOUZÉ (Syrie). — *Eglise*, 33, 46, 48, 127, 131. *Fig.* p. 29, 30.
- QARCHE-KILISSÉ (Cappadoce). — *Fresques* 576.
- QELEDJLAR (Cappadoce). — *Fresques*, 573.
- QENNAOUAT (Syrie), 33, 42, 46.
- QUATREFEUILLE (Plan), 103, 125, 126, 338, 339, 341, 369, 414, 471.
- QUERELLE DES IMAGES, 359, 360-390.
- QUESTION BYZANTINE. — La première question byzantine, 128. — La question byzantine aux viii^e et ix^e siècles, 386-390. — La question byzantine aux xi^e et xii^e siècles, 712-734.

R

- RABULA (EVANGILE DE) [Evangile syriaque de Florence, ou « de 586 »]. — 54, 236, 253-254, 255, 261, 262, 263, 322, 324, 325, 326, 354, 387, 639. — *Fig.* p. 251, 252.
- RAMSAY, 80, 89.
- RATISBONNE (Ecole de), 724, 725.
- RAVANITSA (Serbie). — *Eglise*, 762, 773, 779, 782, 821, 827. *Fig.* p. 759.
- RAVELLO (Italie). — *Portes*, 729, 731.
- RAVENNE (Italie). — 113, 114, 119, 175, 181, 191, 225, 260, 288, 301, 345 ; mosaïques, 56, 69, 192, 203, 205, 212-223, 261, 284, 358, 495, 534, 539, 632, 720 ; sarcophages, 286 ; tissus, 264, 270. — V. Chaire de Maximien, Diptyque de Ravenne.
- Mausolée de Galla Placidia* : 118-122, 127, 135, 172, 203, 435. — *Fig.* p. 119, 120, 173.
- Saint-Apollinaire Neuf* : 168, 187, 191, 288 ; mosaïques, 138, 193, 204, 209, 212-215, 223, 225, 253, 258, 263, 295, 322, 323, 324, 325, 358, 497, 904. — *Fig.* p. 139, 187, 193, 194, 212, 213, 214, 215.
- Saint-Apollinaire in Classe* : 187, 221-223, 322, 358. — *Fig.* p. 186, 221.
- Saint-Vital* : 94, 104, 128, 141, 168, 172, 173, 186-190, 191 ; mosaïques, 215-220, 223, 225, 263, 265, 331, 358, 359, 389, 904. — *Fig.* p. 142, 188, 189, 191, 192, 216, 217, 218, 219, 220.
- Baptistère des Ariens*, 5, 187, 213. — *Baptistère des Orthodoxes*,

5, 67, 122-124, 133, 172, 187, 213, 236, 561. *Fig.* p. 121, 123. — *Chapelle archiépiscopale*, 358. — *Sainte-Agathe*, 205, 358. — *Saint-Michel in Affricisco*, 223, 358. — *Autres églises*, 205. — *Palais de Théodoric*, 138, 225. *Fig.* p. 139.

RÉALISME, 7, 10, 17, 56, 67, 69, 73, 80, 110, 111, 122, 123, 133, 138, 209, 211, 217, 223, 224, 226, 227, 228, 251, 252, 258, 262, 266, 277, 282, 287, 298, 299, 312, 316, 324, 327, 335, 356, 366, 372, 380, 385, 398, 409-411, 412, 484, 502, 511, 529, 531, 535, 542, 577, 579, 588, 594, 597, 600, 601, 613, 615, 619, 630, 633, 641, 655, 739, 749, 751, 789, 799, 802, 807, 809, 821, 827, 833, 835, 837, 846, 847, 858, 862, 863, 873, 876, 882, 891, 894, 897, 905.

REFADI (Syrie), 46, 194.

RELIEF, 45, 49, 52, 65, 279, 285, 295, 298, 304, 310, 677, 787. — V. Méplat.

RELIGIEUX (Art) 14, 235, 245-261, 269-272, 276, 282, 292, 294, 328, 378-386, 487-412.

RELIQUAIRES, 307, 314, 370, 594, 663, 672, 675, 680, 683, 686, 688-693, 709, 889, 899. — *Fig.* p. 593, 684, 691, 692.

RELIURES, 683, 686, 693, 899.

RENAISSANCE Macédonienne, 261, 391-734 ; renaissance de l'art byzantin au xiv^e siècle, 735-751. — Renaissance carolingienne, 389-390, 718 ; — ottonienne, 723, 725. — V. Littéraire (renaissance).

REPOUSSÉ (orfèvrerie), 310, 317, 318, 681-685, 690, 697, 706, 707, 715, 738, 897, 899, 901.

REVÊTEMENTS DÉCORATIFS, 4, 57, 58, 66, 119, 122, 125, 137, 145, 161, 333, 344, 367, 368, 387, 423, 431, 458-460, 465, 481, 536, 550, 762, 806, 857, 904.

REVÊTEMENTS D'ICÔNES, 899, 900.

RHA (Syrie). — *Palène*, 316.

RINCEAUX, 5, 43, 52, 53, 65, 74, 72, 141, 143, 147, 162, 163, 165, 216, 226, 268, 279, 285, 287, 317, 344, 365, 377, 458, 459, 675, 695, 722, 731, 786.

ROGER II DE SICILE, 547, 548, 550, 552, 556, 558, 560. *Fig.* 553.

ROGER D'AMALFI, 729.

ROMAIN I^{er} LÉCAPÈNE, 477, 646, 690.

ROMAIN III ARGYRE, 432, 506, 508.

ROMAIN IV DIOGÈNE, 660, 705. *Fig.* p. 661. (Diptyque de Romain et d'Eudoxie).

ROMAN (Art), 57, 478, 718-721, 762, 777, 791, 804.

ROME. — Son influence sur l'art chrétien au iv^e siècle, 15-21. — Influence byzantine à Rome : aux

vi^e et vii^e siècles, 345-357 : aux viii^e et ix^e siècles, 386-388 : du x^e au xiii^e siècles, 716-718. — 66, 68, 69, 86, 113, 114, 135, 225, 236, 264, 335, 350, 495, 871, 903.

Ara Caroli, 592. — *Quattro-Santi-Coronati*, 717. — *Sainte-Agnès hors-les-Murs*, 346, 349. *Fig.* p. 347. — *Sainte-Anastasie*, 346. — *San-Bastianello*, 717. — *Saint-Clément*, 387. — *Sainte-Constance*, 3, 5, 69, 226. *Fig.* p. 68. — *Saints-Cosme-et-Damien*, 347, 348. — *Saint-Elie-le-Rond*, 349. — *Saint-Laurent-hors-les-Murs*, 346-348. — *Santa-Maria-Antica*, 352-357, 386, 387, 585, 717. *Fig.* p. 353, 355. — *Sainte-Marie-in-Cosmedin*, 346, 350. *Fig.* 350. — *Santa-Maria-in-Domnica*, 387. — *Sainte-Marie-Majeure*, 5, 245, 541, 592. — *Santa-Maria-Nuova*, 717. — *Sainte-Marie du Transtévère*, 717. — *Sainte-Marie-in-Via-Lata*, 592. — *Saint-Nérée-et-Achillée*, 387. — *Saint-Paul-hors-les-Murs*, 677. — *Saint-Pierre : Oratoire du pape Jean VII*, 349-350, 355 ; trésor, 309, 310. — *Saint-Pierre-ès-Liens*, 349. — *Sainte-Praxède*, 386, 387. — *Saint-Sabas*, 357. — *Sainte-Sabine*, portes, 282, 295, 322. *Fig.* p. 281, 283. — *Saint-Théodore*, 346. — *Oratoire de Saint-Venance*, 349. *Fig.* p. 348.

Catacombes, fresques, 351-352. — *Basilique de Junius Bassus*, 67. — *Casa Carlimontana*, 5. — *Colonne Trajane*, 248. — *Maison de la Farnésine*, 67. — *Maison de Livie*, 68. — *Villa de Caracalla*, 237.

Vatican : *Bibliothèque Vaticane*, 75, 111, 236, 237, 240, 248, 376, 382, 395, 397, 405, 406, 411, 426, 436, 596, 597, 611, 612, 613, 615, 617, 618, 619, 621, 631, 632, 633, 634, 635, 639, 640, 715, 877, 879, 895. — *Musée*, 70, 80, 296, 302, 310, 315, 565, 593, 633, 675, 685, 708, 724, 864-866. — *Grottes Vaticanes*, 350.

Trésor du Sancta-Sanctorum, 266, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 295, 306, 307, 314, 593, 594, 706, 707, 908. — *Musée Kircher*, 669. — *Bibliothèque Casanatense*, 895.

ROSACES, 46, 163, 191, 457, 651, 729, 781, 785.

ROSETTES, 44, 48, 52, 54, 374, 644, 657, 668.

ROSSANO (Italie). — *San Marco*, 468. — *Évangile de Rossano*, 111, 249, 248, 255-258, 261, 262, 263, 295, 319, 322, 323, 326, 639. *Fig.* p. 256, 257.

ROUBLEF (André), 790, 792, 838, 872.
 ROUDENITSA (Serbie), 762, 773, 785, 821.
 ROUEIHA (Syrie), 31, 32, 41, 131, 194. *Fig.* p. 31.
 ROULEAU DE JOSÉ, 75, 80, 247, 248-250, 259, 260, 262, 397, 617, 618, 669. *Fig.* p. 249, 250.
 ROUMANIE 640, 736, 753, 764-765, 773, 787, 788, 829, 831-836, 885, 891, 860.
 ROUWEJA. — V. Roueiha.
 RUSAFAH (Sergiopolis) [Mésopotamie]. 34, 35, 49, 178, 185, 437.
 RUSSIE, 91, 392, 396, 478, 508, 513, 567, 586-588, 591, 680, 736, 788, 790, 817, 829, 836-840, 847, 861, 866-868, 870-872, 885, 894, 903.

S

SAINT-AVIT-SÉNIEUR (Dordogne), 720.
 SAINT-BLAISE (Crypte de). — V. Irindisi.
 SAINT-JEAN-DE-CÔLE (Dordogne), 720.
 SAINT-JÉRÉMIE (Couvent de) [Egypte], 63, 65, 74, 201.
 SAINT-LUC-EN-PHOCIDE (Grèce), 324, 396, 409, 410, 449, 453, 456 à 460, 463, 484, 492, 495, 504, 508, 509-512, 516, 518, 519, 526, 528, 530, 534, 544, 586, 587, 588, 651, 766, 857. — *Théotokos*, 438, 463, 509, 651. — *Fig.* p. 408, 410, 453, 488, 511, 530.
 SAINT-PANTÉLÉIMON (Mont-Athos), 628, 672, 760. *Fig.* p. 630.
 SAINT-PAUL (Mont-Athos), 754, 760, 789, 844, 845, 846. *Fig.* p. 742, 842, 843, 845.
 SAINT-SYMÉON-STYLITE (Couvent de) [Kalat-Seman], 35-37, 43, 47, 48, 53, 58, 65, 127. *Fig.* p. 36, 37, 45, 47.
 SALERNE (Italie). — *Portes de bronze*, 677.
 SALIHJÉ (ancienne Doura) [Mésopotamie], 56.
 SALONE (Dalmatie). — 115, 908.
 SALONIQUE (Grèce), 175, 181, 632, 754, 760, 776, 779.
 Saints-Apôtres, 443, 445, 446, 754, 767, 768, 775, 780. *Fig.* p. 767, 781.
 — *Saint-Démétrius*, 131, 134, 141, 191, 192, 203, 207-211, 236, 325, 329, 371-373, 904, 907. *Fig.* p. 129, 145, 191, 206, 207, 208, 210, 371. — *Saint-Elie* (Eski-Seraï), 448, 462. — *Saint-Georges*, 5, 69, 94, 131, 132-134, 236, 561. *Fig.* p. 133. — *Saint-Pantéléimon*, 445, 446, 466. *Fig.* p. 447. — *Sainte-Sophie*, 98, 101, 131, 132, 142, 172, 333, 372, 375, 433, 448, 464, 509, 521-524, 534, 587. *Fig.* p. 131, 132, 143, 372, 501, 522.

Eski-djouma (Sainte-Paraskévi), 131, 132, 134, 140. *Fig.* p. 130, 141.
 — *Isakié-djami*, 775. — *Kazandjilar-djami*, 438, 439-441, 445, 450, 461, 462. *Fig.* p. 440. — *Yacoub-pacha-djami*, 443, 445, 754, 768, 775. — *Arc de triomphe*, 280.
 Ambon de Salonique, 283. — *Epitaphios de Salonique*, 791, 889-894. *Fig.* p. 893.
 SALZBOURG (Ecole de), 725.
 SALZENBERG, 454, 505, 506.
 SAMARI (Grèce), 466, 651.
 SAN-ANGELO (Mont-Raparo) [Italie]. — *Fresques*, 581.
 SAN-ANGELO-IN-FORMIS (Italie). — *Fresques*, 584, 725-728.
 SANGARIOS (Pont du) [Bithynie], 181, 193.
 SAN-LORENZO (Italie). — *Fresques*, 583.
 SANTA-MARIA-DEL-PATIR (Italie). — *Peintures*, 460.
 SANTA-MARIA-DI-CERRATE (près Lecce, Italie). — *Fresques*, 584, 733.
 SANTA-MARIA-IN-PORTO (près Ravenne, Italie). — *Bas-relief*, 653. *Fig.* p. 654.
 SARCOPHAGES, 17, 80, 106-109, 127, 285, 286, 292.
 SASSANIDE (Art), 17, 49, 141, 272, 273, 274, 275, 317, 320, 703. — V. Perse.
 SCULPTURE. — Décoration sculptée en Syrie, 42-57; — en Egypte, 65, 77-83. — Sculpture chrétienne en Asie Mineure, 106-109. — Sculpture au vi^e siècle, 161-163, 190-192, 278-304. — Renaissance macédonienne, 456-458, 650-678. — xiv^e-xv^e siècle, 782-787, 895-897. — 17, 102, 161, 181, 342, 389, 439, 459, 474, 510, 722, 724, 765, 777, 895.
 SÉLUCIE (Syrie), 13, 53.
 SENS (Trésor del). — *Tissus*, 86, 113, 266, 269, 270, 275, 643, 644, 648. *Fig.* p. 270. — *Ivaires*, 295, 669.
 SERBIE, 736, 741, 743, 747, 895, 905. — Architecture, 743, 753, 758, 759, 760-764, 765, 773, 775, 777, 779, 782, 783, 787. — *Fresques*, 585, 745, 751, 788, 789, 790, 791, 817, 818, 829, 833, 837, 844, 846, 847, 860, 894. — *Ikônes*, 866, 870. — *Miniatures*, 744, 882-884. — *Tissus*, 891, 894. — Ecole de la Morava, 762, 763, 777, 837. — Ecole de Rascie, 760, 761, 763, 779.
 SERDJILLA (Syrie), 194, 227. *Fig.* p. p. 137.
 SERGIOPOLIS. — V. Rusafah.
 SERRÈS (Macédoine). — *Métropole*, 509, 524, 587. *Fig.* p. 491. — 899.
 SERVISTAN (Palais du) [Perse], 30, 38.

SICILE, 24, 38, 396, 460, 504, 508, 509, 531, 535, 547-561, 579, 587, 714, 733, 747, 800.

SIDAMARA (Sarcophage de), 108. *Fig.* p. 109.

SIEGBOURG (Allemagne). — *Tissus*, 645. *Fig.* p. 644.

SIENNE (Italie), 693, 718, 743, 789, 805, 817, 826, 862.

SINAÏ, 183, 640. — *Mosaïques*, 69, 203, 204, 322. — *Miniatures*, 241, 377, 597, 601, 620, 632. — *Icones*, 69, 908.

SINOPE (Relief de), 285. — *Fragments de Sinope* : V. *Évangile*.

SIVRI-HISSAR (Cappadoce). — *Kizil-Kilissé*, 102, 435.

SKRIPOU (Béotie). — *Eglise*, 438-439, 445, 456, 461. *Fig.* p. 439.

SKYLITZÉS DE MADRID, 406, 876. *Fig.* p. 875, 876.

SMEDEREVO (Serbie), 773, 779.

SMOLENSK (Russie). — *Icones*, 592, 867, 869, 901.

SMYRNE (Asie Mineure), 87, 597, 600, 617.

SNAGOV (Couvent de) [Roumanie], 761, 773, 835, 896.

SOASA (Asie Mineure), 94.

SOFIA (Bulgarie), 101, 134.

SOGHANLI (Cappadoce). — *Fresques des églises rupestres*, 468, 568, 570, 572, 573, 574, 575, 578, 585. *Fig.* p. 571.

SOHAG (Égypte). — *Couvent blanc et couvent rouge*, 63, 907. *Fig.* p. 64.

SOIE, 84, 86, 113, 166, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 393, 394, 406, 420, 431, 612, 644, 646, 648, 649, 679, 883, 886, 888, 891, 904.

SOLEA, 176.

SOLETO (Italie). — *Santo Stefano*, 584, 733.

SOLIGNAC Haute Vienne., 720.

SOULLAC (Lot), 720.

SPALATO (Dalmatie). — *Palais de Dioclétien*, 115-118, 134, 195, 419. *Fig.* p. 115, 116, 117.

STANIMACHA (Bulgarie), 764.

STATUES, 64, 279, 279-282, 284, 308, 428. — *Représentation de statues*, 369, 600, 630.

STAUROTHÈQUES, 680, 683, 688-693. — *Fig.* p. 691, 692.

STAVRONIKITA (Mont-Athos), 566, 737, 790, 754, 774, 846.

STÉATITES, 671-673, 866, 895.

STILO (Italie), 468.

STOUDENITSA (Serbie), 736, 744, 758, 777, 779, 789. — *Eglise du Kral*, 758, 762, 766, 795, 819, 824, 825, 827, 894. *Fig.* p. 820, 823, 825, 827. —

Eglise de Nemanya, 760, 775, 783. *Fig.* p. 755.

STOUDION (Monastère du), 379, 384, 615.

STROGANOF (Collection), 302, 317, 665, 693, 889, 872.

STRZYGOWSKI, 6 ; 16-21 (Orient ou Rome) ; 34, 35, 45, 49, 50, 53, 55, 56, 62, 64, 65, 75, 76, 80, 81, 83, 88, 89, 97, 99, 102 ; 103-106 (au sujet de l'Arménie) ; 108, 128, 144, 145, 185, 237, 246, 250, 255, 275, 292, 303, 323, 338, 342, 343, 389, 437, 476, 519, 616, 669, 719, 744, 745, 760, 883.

STUC, 66, 67, 122, 191, 354, 389-390.

STUMA (PATÈNE DE), 316.

STYLISATION, 72, 77, 268, 269, 271, 277, 458, 649, 651, 722.

SUCEAVA (Roumanie), 765.

SUCEVITSA (Roumanie), 835, 891.

SYMBOLISME, 1, 2, 4, 6, 72, 73, 75, 122, 123, 209, 215, 216, 217, 221, 222, 223, 229, 235, 258, 288, 302, 314, 323, 345, 380, 381, 383, 434, 486, 489, 505, 521, 535, 539, 546, 600, 610, 615, 639, 829, 847, 850, 859.

SYMBRIE, 7, 73, 138, 202, 219, 243, 255, 268, 271, 273, 276, 286, 314, 327, 532, 533, 727, 806.

SYRIE. — *Origines syriennes*, 15-23, 24-59. — *Ateliers d'orfèvrerie syro-égyptiens*, 310-317. — *Byzance et la Syrie*, 344. — *L'hypothèse syrienne de la renaissance byzantine au xiv^e siècle*, 744-749. — *Miniatures*, 215, 246, 250, 253, 254, 255, 258, 260, 262, 320, 323, 616, 618, 636, 640. — 11, 12, 13, 50, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 75, 76, 77, 81, 83, 84, 100, 101, 102, 104, 112, 114, 118, 123, 124, 125, 127, 130, 135, 136, 138, 139, 141, 144, 145, 171, 183, 184, 185, 191, 193, 194, 227, 254, 265, 275, 279, 286, 288, 298, 300, 302, 303, 304, 318, 324, 327, 334, 338, 342, 346, 352, 357, 361, 369, 386, 389, 390, 426, 427, 573, 578, 642, 712, 718, 720, 723, 789, 795, 800, 801, 883, 884, 903, 907.

T

TABARKA (Thabraca) [Tunisie] 126, 228.

TAMBOUR, 40, 41, 94, 102, 122, 132, 172, 188, 333, 344, 435, 437, 439, 440, 443, 444-446, 448, 453, 461, 462, 463, 465, 466, 471, 473, 510, 526, 552, 587, 764, 766, 768, 771, 775, 804, 818.

TAPISSERIE, 66, 84, 113, 265, 266, 277, 420, 534, 679.

TCHERNIGOF (Russie). — *Fresques*, 586.

TCHOURTCHER (Monastère de) [Macédoine], 757, 821.
 TEBESSA (Algérie). — *Basilique*, 125, 126, 141. — *Fortifications*, 197, 199, 200.
 TEKOR (Arménie), 104, 338.
 THALICH (Arménie). — *Cathédrale*, 338, 344. *Fig.* p. 336.
 THALIN (Arménie). — *Cathédrale*, 338, 344. *Fig.* p. 337. — *Eglise de la Vierge*, 338.
 THÉÂTRE RELIGIEUX, 598, 860. — V. *Homélies dramatiques*.
 THÉOCRITE, 606, 873.
 THEODORA 148, 163, 166, 179, 218, 219, 225, 264, 265, 280, 496. — *Fig.* p. 220.
 THÉODORE I, despote de Morée, 760, 807, 827.
 THÉODORE MÉTOCHITE, 800, 827. *Fig.* p. 799.
 THÉODORIC, 138, 186, 205, 214, 225.
 THÉODOSE, 119, 279, 280, 314, 428.
 THÉODOSIEN (Chapiteau), 140, 143, 147, 151, 170, 190.
 THÉOPHANE DE CRÈTE, 737, 790, 792, 844, 846, 847, 856.
 THÉOPHANE LE GREC, 790, 792, 836, 837, 838, 868.
 THÉOPHILE, empereur, 364, 365, 366, 367-369, 413, 422, 675.
 THÉRAPONTE (Monastère de) [Russie]. — *Fresques*, 790, 838, 839.
 TEGZIRT (Algérie), 126, 127, 141.
 TIMGAD (Algérie), 190, 197, 200.
 TIPASA (Algérie), 124, 126.
 TIRNOVO (Bulgarie), 181, 764, 766, 831.
 TISMANA (Monastère de) [Roumanie], 886.
 TISSUS, ÉTOFFES. — *Etoffes égyptiennes*, 84-86. — *Les tissus au vi^e siècle*, 264-277. — *Renaissance macédonienne*, 642-649. — *Aux xiv^e-xv^e siècles*, 885-894. — 5, 13, 46, 49, 113, 136, 143, 166, 260, 298, 319, 320, 389, 393, 421, 422, 431, 535, 651, 686, 713, 722, 738, 791.
 TOITURES, 63, 190, 339, 424, 426, 427, 438, 443, 445, 446, 463, 465, 470, 473, 474, 765. — V. *Couverture*.
 TOKIO (Japon). — *Musée*, 273 (tissu).
 TOLÈDE (Espagne), 671.
 TOMARZA (Asie Mineure), 101, 435.
 TORCELLO (Italie). — *Parapets*, 456, 457, 650, 653. *Fig.* p. 456. — *Mosaïques*, 509, 521, 534, 536, 540, 544-547, 588, 728. *Fig.* p. 545. — 683.
 TOULOUSE (Haute-Garonne). — *Saint-Sernin*, 722.
 TOUR, 31, 33, 35, 124, 184, 194, 197, 198, 199, 426, 718, 721.
 TOURMANIN (Syrie). — *Eglise*, 28, 32. *Fig.* p. 27. — *Hôtellerie*, 194.

TRANI (Italie). — *Portes*, 729, 732. *Fig.* p. 732.
 TRANSEPT, 63, 64, 125, 126, 131, 134, 176, 344.
 TRAPEZA (réfectoire), 851.
 TRÉBIZONDE (Turquie), 681, 736, 755, 779, 783, 788, 827. — *Chrysoképhalos*, 755, 769, 775, 785, 786. *Fig.* p. 769. — *Saint-Eugène*, 755, 769, 783. — *Sainte-Sophie*, 755, 769, 774, 775, 777, 783, 786. *Fig.* p. 768, 783.
 TRECENTO, 544, 741, 804, 839.
 TRÉFLÉ (Plan), 3, 50, 59, 64, 101, 125, 126, 176, 184, 432, 435, 721, 722, 764, 765, 773, 907. — V. *Triconque (Plan)*.
 TRÈVES (Allemagne), 113, 128, 236, 724. — *Ivoire de Trèves* (Translation des reliques), 128, 138, 193, 303, 304. *Fig.* p. 303.
 TRIBUNES, 26, 30, 35, 43, 90, 93, 94, 95, 96, 125, 126, 127, 131, 132, 146, 149, 157, 176, 177, 185, 346, 434, 437, 441, 462, 773.
 TRICONQUE (Plan), 19, 50, 64, 101, 103, 136, 176, 334, 338, 367, 369, 432, 435, 446, 447, 462, 477, 478, 763, 764, 772.
 TRIESTE (Italie). — *Saint-Just*, 509, 524, 540, 547.
 TRIGLIA (Bithynie), 461.
 TRIKKALA (Thessalie). — *Monastère*, 754, 781.
 TRIPTYQS. — 302, 566, 655, 662, 662-667, 865, 895. — *Tritpyque Harbaville*, 662, 663, 664. *Fig.* p. 662. — *Tritpyque de Kakhoul*, 592, 697-701. *Fig.* p. 698, 699.
 TRIVULCE (Ivoire), 81, 127, 128, 282, 294. *Fig.* p. 79.
 TROJA (Italie). — *Portes*, 729.
 TROMPES (Coupole sur) 13, 19, 38, 64, 95, 97, 98, 100, 103, 118, 127, 136, 173, 185, 188, 190, 343, 344, 432, 448-450, 463, 467, 549, 550, 553, 721, 766, 775.
 TROMPES (Décoration des), 127, 495, 512, 519, 526, 552, 555.
 TRÔNE, 122, 166, 238, 307, 367, 368, 387, 416, 421, 422, 457.
 TROYES (Aube). — *Trésor*, 658, 659.
 TSARS SERBES, 736, 747, 756, 760, 762, 766, 779, 782, 791, 819, 846. *Fig.* p. 828.
 TYPES, 7, 10-11, 215, 243, 248, 254, 299, 302, 304, 312, 320, 324-326, 328, 354, 409, 410, 411, 502, 503, 504, 527-529, 534, 539, 541, 585, 597, 739, 874.
 TUR-ABDIN (Mésopotamie), 18, 34.
 TURIN (Italie), 620, 621, 865.

U

UPPENNA (Tunisie), 126, 190.

USUNLAR (Arménie), 470.
 UTRECHT, 664, 666.

V

VASES, 43, 44, 52, 72, 118, 134, 286, 307, 686. — *Vase d'Emèse*, 314-316.
 VASTE (près d'Otrante, Italie). — *Grotte des Santi Stefani*, 582, 583, 584, 733.
 VATOPÉDI (Mont-Athos), 396, 462, 754, 760, 772, 773. — *Mosaïques*, 509, 516, 524, 535. *Fig.* p. 523. — *Fresques*, 744, 789, 795, 844, 846. — *Portes de bronze*, 897. *Fig.* p. 898. — *Objets divers*, 566, 597, 613, 617, 618, 671, 866, 895, 899, 900, 901. *Fig.* p. 670, 898, 899, 900.
 VELLETRI (Italie). — *Croix*, 688.
 VELUSSA (Bulgarie), 764, 773.
 VENISE (Italie), 80, 396, 508, 531, 535, 643, 653, 680, 713, 714, 729, 741, 743, 747, 791, 804, 817, 826, 829, 833, 839, 847.
Saint-Marc : 48, 179, 287, 432, 435, 452, 456, 457, 459, 460, 592, 651, 653, 677, 720, 904. *Fig.* p. 48, 437, 452, 485. — *Mosaïques*, 248, 319, 324, 397, 484, 496, 504, 509, 524, 533, 535, 536-544, 587, 804. *Fig.* p. 538, 540, 542, 543. — *Pala d'Oro*, 500, 697, 701-705. *Fig.* p. 700, 701, 702. — *Baptistère* (mosaïques), 543, 804-805. *Fig.* p. 805. — *Trésor*, 644, 648, 649, 680, 685, 693-695, 704, 705, 706, 711.
Marcienne, 399, 402, 411, 600, 602-604, 613, 631, 683, 693. — *Musée du Palais Ducal*, 644. — *Bibliothèque de San-Giorgio dei Greci*, 879.
 VEROLI (Coffret de), 374, 658, 659. *Fig.* 373, 374.
 VERRE, 66, 69, 125, 203, 414, 427, 453, 704, 710-711, 715.
 VERRIA (Macédoine), 456. — *Eglise d'Hagios-Christos*, 756, 818. *Fig.* p. 819. — *Kyriolissa*, 781. — *Saint-Nicolas*, 781.
 VERROTIERE cloisonnée, 307, 370, 686, 690, 693.
 VICH (Espagne). — *Musée*, 565, 566, 644, 685, 693.
 VIENNE (Autriche), 374, 665, 672, 673, 724, 875. — *V. Dioscoride de Vienne*, Genèse de Vienne.
 VILLES (représentation de), 216, 217, 236, 247, 358, 402, 404.

VIRGILE, 248. — *Virgile du Vatican*, 236-237, 247, 248.

VLADIMIR (Grand prince de Kief), 513.

VLADIMIR (Russie). — *Eglise de la Dormition*, 838. — *Eglise Saint-Dimitri*, 908.

VOGUÉ (DE), 28, 32, 561, 719.

VOILE EUCHARISTIQUE, 885, 888-894.

VOLTERRA (Italie). — *Coffret*, 659.

VOLOTOVO (Russie). — *Eglise de la Dormition* (fresques), 789, 836, 837.

VORONETS (Roumanie), 765, 835.

VOUTES, 13, 14, 18, 30, 34, 38, 90, 93, 95, 95-96, 124, 136, 137, 171, 174, 177, 179, 191, 216, 331, 424, 427, 448, 718, — *Voûtes d'arêtes*, 95, 126, 157, 171, 173, 176, 188, 462, 768. — *Voûtes en berceau*, 90, 94, 98, 100, 132, 134, 149, 150, 157, 171, 173, 174, 177, 180, 181, 333, 334, 416, 432, 434, 436, 437 à 440, 443, 446, 450, 462, 464 à 467, 470, 771, 772. — *V. Coupole*.

VULTURE (Mont) [Italie], 581, 584.

W

WAGHARCHAPAT (Arménie). — *Sainte-Gaiané*, 337, 338, 339, 471, 473. *Fig.* p. 341. — *Sainte-Ripsimé*, 337, 338, 339, 470, 471, 473. *Fig.* p. 340.

WIRANSCHÉIR (Mésopotamie), 35, 94, 102.

X

XANTEN (Allemagne), 644, 646, 658.

XÉNOPHON (Mont-Athos), 566, 754, 774, 816, 854. *Fig.* p. 847.

XEROPOTAMOU (Mont-Athos), 673.

Z

ZAGBA (Couvent de) [Mésopotamie], 54, 253.

ZAOM (Lac d'Ochrida). — *Eglise*, 759, 819, 821, 859.

ZARZMÉ (Caucase), 840.

ZEMENE (Monastère de) [Bulgarie], 764, 831.

ZITCHA (Serbie), 761, 825, 827.

ZOGRAPHOU (Mont-Athos), 754, 866.

ZOUARTHNOTZ (Arménie). — *Saint-Grégoire l'Illuminateur*, 338, 339-342, 343, 344, 471, 473. *Fig.* p. 343.

ZWENIGORODSKOÏ (Collection), 687, 695, 697, 708.

II

INDEX ICONOGRAPHIQUE

I. THÈMES RELIGIEUX

A

AARON, 489, 515, 526, 833.
 ABEL, 216, 358, 666.
 ABRAHAM, 489, 888. — Philoxénie d'Abraham, 216, 321, 570, 587, 850, 867, 872. *Fig.* p. 216. — Sacrifice d'Abraham, 74, 81, 255, 296, 321, 358, 579, 587, 850 *Fig.* p. 239.
 ACATHISTOS (Hymne), 640, 824, 826, 838, 850, 854, 859, 881, 822.
 ADAM, 500, 666, 783, 793.
 ADORATION DES MAGES, 10, 55, 58, 255, 265, 284, 286, 296, 302, 311, 322, 350, 493, 497, 527, 532, 868. — *Fig.* p. 350, 832.
 AGNEAU, 216, 286, 310, 539, 688, 809, 850.
 AGNÈS (Sainte), 349, 353.
 ANASTASIS, 3, 10, 54, 323, 350, 356, 387, 409, 483, 492, 493, 499, 512, 519, 526, 532, 546, 572, 576, 582, 587, 594, 636, 666, 667, 683, 693, 731, 811, 837, 850, 867, 872, 886, 908. — *Fig.* p. 499, 511, 540, 574, 583.
 ANCÊTRES DU CHRIST, 562, 563.
 ANC EN DES JOURS (l'), 582, 587. — *Fig.* p. 580.
 ANDRÉ (Saint), 326, 356, 387, 676, 708.
 ANGES, 8, 73, 74, 77, 205, 206, 209, 213, 216, 223, 269, 279, 284, 288, 292, 296, 302, 317, 322, 325-326, 350, 355, 356, 458, 482, 487, 491, 515, 518, 521, 522, 524, 546, 562, 578, 582, 583, 584, 586, 587, 588, 648, 671, 673, 677, 683, 693, 726, 787, 805, 809, 810, 812, 818, 826, 838, 848, 849, 881, 887, 888, 889, 891, 893, 894, 899, 900, 908.
 ANNE (Sainte), 243, 354, 356, 411, 566, 900. — Prière d'Anne, 527, 531, 797. *Fig.* p. 532, 795.
 ANNONCIATION, 55, 201, 223, 255, 271, 286, 322, 350, 355, 356, 492, 497, 512, 516, 519, 524, 552, 556, 558, 565, 572, 591, 697, 731, 812, 818, 850, 870, 897, 900. — *Fig.* p. 224, 271, 583, 591, 898.
 ANTOINE (Saint), 61, 853, 865.
 APOCALYPSE, 496, 546, 587, 7 2, 854.
 APOLLINAIRE (Saint), 222.
 APÔTRES, 8, 11, 70, 73, 120, 122, 166, 205, 206, 213, 216, 223, 270, 285, 286,

296, 314, 316, 325-326, 356, 410, 482, 483, 484, 486, 502, 509, 510, 512, 514, 519, 519, 522, 524, 537, 539, 544, 546, 547, 550, 552, 558, 587, 588, 663, 664, 677, 690, 693, 695, 696, 698, 703, 706, 722, 811, 817, 847, 848, 865, 866, 868, 894, 900. — *Fig.* p. 633, 662, 664. — V. Communion des Apôtres.
 ARBRE DE JESSÉ, 562, 865.
 ARC-EN-CIEL, 506, 514, 522, 546.
 ARCHANGES, 163, 166, 218, 223, 326, 358, 387, 487, 489, 510, 512, 514, 517, 528, 529, 550, 552, 555, 558, 572, 587, 591, 631, 672, 685, 690, 698, 703, 709, 727, 793, 827. — *Fig.* p. 487. — V. Gabriel (Saint), Michel (Saint).
 ASCENSION, 54, 201, 253, 312, 317, 322, 387, 483, 492, 493, 495, 519, 521, 524, 527, 537, 539, 556, 562, 572, 576, 582, 587, 594, 693, 809, 814, 850. — *Fig.* p. 73, 251, 538, 577, 583, 813, 815.

B

BAPTÊME DU CHRIST, 55, 122, 285, 299, 322, 409, 492, 497, 508, 512, 594, 636, 849, 858. — *Fig.* p. 454, 849.
 BASILE (Saint), 355, 511, 570, 582, 623, 853, 889.
 BIBLIQUES (épisodes). — V. Testament (ancien).
 BON PASTEUR, 2, 120, 122, 284. — *Fig.* p. 120.
 BON SAMARITAIN, 258, 323, 883.
 BREBIS, 2, 8, 215, 221, 222, 227, 359, 497.

C

CARESSE DE LA VIERGE, 797, 801.
 CATHERINE (Sainte), 582, 872.
 CÈNE (La), 483, 498, 527, 572, 810.
 CHARITÉ (La), 381.
 CHÉRUBIN, 326, 506, 517, 518, 550, 690, 809.
 CHRIST.
Types du Christ : dans l'art des catacombes, 2, 10 ; — au iv^e siècle, type nouveau, 8, 10-11, 56, 70, 120 ; — au vi^e siècle, 215, 218, 223, 254, 258, 263, 324-325 ; — 348, 354, 409, 499, 500.
Images, 73, 74, 80, 107, 120, 166, 209,

213, 215, 216, 218, 221, 223, 228, 229, 243, 253, 258, 263, 264, 285, 292, 296, 302, 310, 312, 314, 316, 322, 324, 325, 348, 349, 351, 352, 354, 356, 357, 358, 363, 381, 382, 387, 483, 487, 489, 493, 497, 505, 519, 521, 528, 529, 537, 538, 544, 546, 547, 550, 552, 558, 560, 563, 570, 573, 579, 582, 587, 588, 589, 592, 593, 648, 660, 663, 666, 672, 676, 681, 685, 688, 693, 695, 697, 705, 706, 708, 709, 722, 787, 793, 794, 800, 804, 805, 809, 810, 814, 821, 848, 850, 865, 866, 867, 869, 870, 889, 894, 899, 908. — *Fig.* p. 107, 212, 661, 668, 669, 672, 803, 812, 868.

Christ Emmanuel, 325, 537, 809, 887. — *Fig.* p. 887.

Christ Pantocrator, 325, 482, 483, 488, 489, 502, 506, 510, 512, 514, 518, 522, 523, 526, 528, 550, 551, 555, 556, 558, 572, 575, 578, 697, 703, 727, 804, 809, 836, 848. — *Fig.* p. 487, 507, 702, 802, 848.

Episodes de la vie du Christ, 80, 165, 201, 204, 214, 265, 282, 298, 320, 350, 364, 482, 517, 519, 570, 579, 586, 793, 798-800, 801, 806, 807, 819, 820, 829, 844, 845, 852, 857, 859. — *Christ à Emmaüs*, 852. — *Christ bénissant les pains*, 833. — *Christ donnant le psautier*, 86, 260, 264, 269, 285. — *Christ donné au monde*, 850. — *Christ et la Samaritaine*, 615 *fig.* — *Christ guérissant*, 799, 801. — *Christ mort*, 889, 891. — *Christ parmi les apôtres*, 286, 296. *Fig.* p. 633. — *Christ parmi les docteurs*, 829.

COMMUNION DES APÔTRES, 258, 316, 323, 491, 502, 524, 572, 579, 584, 586, 587, 509, 820, 821, 833, 836, 848, 887, 889, 893. — *Fig.* p. 491, 514, 515, 888, 893.

CONCILES (Représentation de), 366, 561, 562, 563, 831, 838, 850, 854, 880. — *Fig.* p. 635, 877.

CRÉATION (LA), 354, 541, 556, 560, 731.

CROIX (LA), 6, 120, 127, 165, 205, 206, 221, 286, 349, 404, 474, 521, 908.

CRUCIFIXION, 55, 215, 253, 269, 307, 312, 317, 322, 354, 355, 383, 483, 492, 498, 512, 526, 533, 566, 570, 572, 575, 576, 577, 593, 594, 664, 666, 683, 688, 693, 790, 806, 811, 818, 824, 826, 850, 857, 858, 867, 889, 893, 899, 900. — *Fig.* p. 498, 576, 665, 823.

D

DANIEL, 2, 71, 86, 242, 269, 270, 284, 301, 321, 381, 490, 510, 519, 575, 850, 854. — *Fig.* p. 85, 241.

DAVID, 72, 313, 323, 381, 500, 502, 555, 607, 608, 610, 613, 615, 669. — *Fig.* p. 313, 608, 612.

DÉISIS, 357, 497, 545, 520, 524, 544, 546, 572, 583, 584, 587, 588, 592, 593, 653, 663, 688, 690, 693, 695, 697, 707, 794, 800, 819, 831, 838, 859, 861, 865, 868, 872. — *Fig.* p. 523.

DÉMÉTRIUS (Saint), 209, 211, 356, 371, 492, 508, 566, 672, 807, 800, 867. *Fig.* p. 208, 210.

DESCENTE DE CROIX, 495, 666, 731, 811, 859, 862, 872, 893.

DIACRES, 489, 492, 515, 526, 550, 850, 865.

DISTRIBUTION DE LA POURPRE, 797. — *Fig.* p. 796, 883.

DIVINE LITURGIE, 491, 502, 572, 673, 809, 826, 848, 849, 860. — *Fig.* p. 810, 811.

DOCTEURS DE L'EGLISE, 489, 503, 506, 510, 526, 572, 575, 582, 587, 706, 809, 826, 849.

DORMITION DE LA VIERGE, 492, 500, 526, 552, 584, 593, 666, 703, 731, 806, 811, 818, 831, 833, 845, 850, 865, 867, 891. — *Fig.* p. 551, 819, 834, 845.

E

EAU DE L'ÉPREUVE, 322, 570, 572, 573.

ECHELLE DU SALUT, 640, 818.

EGLISE (L'), 72, 80, 282, 899.

ELIE, 205, 221, 242, 243, 282, 431, 853, 871. — *Fig.* p. 283.

ENFANCE DU CHRIST, 58, 72, 201, 287, 302, 323, 357, 559, 570, 575, 798, 831, 857.

ENFER (L'), 73, 854. — *V. Hadès.*

ENSEIGNEMENT DU CHRIST, 821.

ENSEVELISSEMENT DU CHRIST, 809.

ENTRÉE A JÉRUSALEM, 258, 285, 323, 492, 493, 495, 497, 519, 556, 562, 582, 703, 816, 818, 858, 872. — *Fig.* p. 525, 871.

EPHREM (Saint), 850, 853, 865.

ESPÉRANCE (L'), 72, 75.

ETIENNE (Saint), 242, 582.

EUCARISTQUES (Tableaux), 358, 489, 516.

EUPHÉMIE (Sainte), 7, 84, 110.

EUSTACHE (Saint), 393, 570, 584.

EVANGÉLIQUES (Scènes) [*Nouveau Testament*], 6, 49, 58, 71, 127, 201, 242, 253, 255, 261, 282, 286, 287, 302, 307, 311, 315, 318, 321, 322, 323, 354, 356, 377, 380, 483, 484, 492, 497, 506, 508, 515, 552, 560, 562, 570, 572, 578, 579, 581, 585, 593, 615, 625, 666, 667, 703, 731, 865, 896.

EVANGÉLISTES, 8, 70, 111, 120, 216, 253, 255, 298, 325, 484, 492, 514, 518, 521, 552, 555, 572, 587, 636, 685, 688, 698,

703, 705, 848. — Symboles des évangélistes, 120, 127, 128, 216, 288, 358, 539, 575, 578, 582, 648, 688, 727, 891, 893, 894, 899.
 EVE, 500, 666.
 EVÊQUES, 69, 70, 185, 211, 218, 219, 223, 253, 371, 410, 486, 489, 492, 496, 510, 511, 515, 526, 528, 550, 552, 817, 850, 865, 887.
 EXALTATION DE LA CROIX, 850.
 EZÉCHIEL (Vision d'), 242, 260-261, 623, 829. — *Fig.* p. 622.

F

FESTIN D'HÉRODE. *Fig.* p. 805.
 FÊTES DE L'ÉGLISE, 204, 481, 484, 492-495, 497, 512, 519, 526, 537, 539, 552, 556, 558, 563, 565, 570, 572, 587, 636, 671, 683, 693, 708, 809, 810, 818, 821, 829, 836, 838, 850, 866, 889, 895, 900.
 FIANÇAILLES DE LA VIERGE, 517.
 FOI (LA), 72, 80.
 FUITE EN ÉGYPTE, 556, 582.

G

GABRIEL (Saint), 223, 387, 431, 489, 493, 510, 519, 526, 544, 552, 556, 558, 648, 683, 696, 901.
 GENÈSE (Scènes de la), 537, 541, 668 — *Fig.* p. 542, 543.
 GEORGES (Saint), 270, 411, 492, 517, 565, 566, 653, 671, 672, 865, 866, 871. — *Fig.* p. 565, 670.
 GLOBE DU MONDE, 218, 280, 296, 348, 352.
 GLOIRE, 73, 810, 811.
 GRÉGOIRE DE NAZIANZE, 356, 511, 582.

H

HADÈS (L'), 356, 409, 497, 500, 516, 588.
 HÉBREUX (JEUNES), dans la fournaise, 285, 321, 490, 510, 570.
 HÉLÈNE (Sainte), 228.
 HÉRODE, 833 — *Fig.* p. 805, 832.
 HÉTÉMASIE 489, 497, 506, 510, 521, 526, 544, 546, 556, 558, 587, 588, 671, 673, 688, 697, 703. — *Fig.* p. 671.
 HUMILITÉ (L'), 609, 708.

I

INCREDULITÉ DE THOMAS, 484, 492, 498, 512, 526, 562.
 ISAAC, 216, 242, 243, 285, 296. — *Fig.* p. 245.
 ISAÏE, 242, 326, 519, 608, 613. — *Fig.* p. 240, 609.

J

JACOB, 246, 247, 300, 556, 560. — *Fig.* p. 246, 318.
 JEAN (Saint), 533, 664, 688, 695, 889, 865, 854.
 JEAN-BAPTISTE (Saint), 229, 243, 298, 326, 539, 543, 546, 556, 570, 576, 805. — *Fig.* p. 259. — V. Prodrôme.
 JEAN-CHRYSTOSTOME (Saint), 511, 566, 621, 889.
 JOACHIM, 527, 531, 796, 801, 812. — *Fig.* p. 532.
 JOB, 623. — *Fig.* p. 624.
 JONAS, 2, 71, 243.
 JOSEPH (Saint), 411, 797, 798, 812.
 JOSEPH (Histoire de), 86, 247, 269, 298, 299, 321, 354, 615, 669. — *Fig.* p. 299, 597.
 JOSUÉ, 248, 321, 627. — *Fig.* p. 249, 250.
 JOURDAIN, 112, 243, 299, 380.
 JUDAS (Trahison de), 493, 527, 833.
 JUGEMENT DERNIER, 8, 243, 322, 323, 324, 387, 493, 496, 497, 524, 544, 584, 588, 725, 728, 807, 808, 819, 821, 829, 838, 850, 854, 908. — *Fig.* p. 244, 545, 852, 853.

L

LAVEMENT DES PIEDS, 492, 512, 519, 527, 831.
 LAZARE (Résurrection de), 258, 269, 323, 492, 495, 519, 593, 817, 818, 858. — *Fig.* p. 816.
 LUC LE GOURNIKIOTE (Saint), 511. — *Fig.* p. 410.
 LUMIÈRE (LA), 506.

M

MARC (Saint), 81, 285, 537, 703. — *Fig.* p. 82.
 MARIE NOURRIE PAR LES ANGES, 801.
 MARTYRS, 1, 7, 110, 122, 205, 352, 354, 355, 410, 482, 486, 492, 502, 510, 526, 527, 529, 539, 547, 633, 681, 807, 821, 850, 854, 865, 872.
 MASSACRE DES INNOCENTS, 798, 856.
 MELCHISÉDECH, 216, 358, 489, 515.
 MICHEL (Saint), 223, 282, 387, 411, 489, 506, 510, 517, 519, 526, 544, 552, 556, 558, 570, 572, 584, 648, 653, 685, 693-695, 703, 726, 871, 901. — *Fig.* p. 694, 696, 701.
 MIRACLES DU CHRIST, 7, 58, 86, 165, 201, 213, 214, 264, 287, 295, 296, 302, 323, 324, 354, 357, 501, 537, 539, 559, 570, 798, 807, 808, 821, 831, 838, 850.
 MISE AU TOMBEAU, 831, 872.
 MOINES (Représentation de), 69, 73,

253, 354, 381, 492, 502, 528, 817, 887.
MOÏSE, 205, 206, 216, 221, 242, 282,
285, 321, 360, 381, 541, 609, 615, 833,
850.

MULTIPLICATION DES PAINS, 798, 852.

N

NATIVITÉ DU CHRIST, 10, 270, 322, 350,
409, 492, 493, 497, 512, 519, 552, 556,
563, 570, 572, 575, 582, 584, 594, 629,
636, 677, 810, 826, 843, 865, 867 —
Fig. p. 555.

NATIVITÉ DE LA VIERGE, 517, 527, 531,
532, 587. — *Fig.* p. 825.

NICOLAS (Saint), 511, 565, 566, 582, 685,
866.

NIKON DE SPARTE (Saint), 410, 511.

NIMBE, 8, 120, 227, 229, 243, 269, 277,
610. — Nimbe carré des vivants,
241, 354, 356.

NOË, 248, 618. — *Fig.* p. 542.

O

ORANTE, 2, 77, 209. — V. Vierge
orante.

P

PAIX (LA), 71, 506.

PANTÉLÉIMON (Saint), 589. — *Fig.* p. 590.

PAPES, 354, 355.

PARABOLES, 381, 831, 850.

PARADIS (LE), 854.

PARALYTIQUE (Guérison du), 799, 818.
— *Fig.* p. 798.

PASSAGE DE LA MER ROUGE, 282, 609.
Fig. p. 610, 617.

PASSION (LA), 58, 201, 204, 213, 214, 215,
263, 287, 295, 312, 322, 323, 324, 381,
493, 501, 515, 527, 556, 559, 572, 577,
799, 821, 826, 831, 836, 849, 857, 858,
861.

PATRIARCHES, 482, 486, 793, 887.

PAUL (Saint), 11, 86, 242, 264, 302, 326,
350, 505, 556, 560, 570, 592, 705, 867.

PENTECÔTE, 10, 54, 253, 322, 324, 483,
492, 495, 506, 510, 519, 527, 537, 556,
623, 850, 908. — *Fig.* p. 252, 488, 882.

PÈRES DE L'ÉGLISE, 354, 355, 383, 486.

PIERRE (Saint) 11, 86, 260, 265, 285,
302, 326, 350, 382, 505, 517, 546, 556,
560, 570, 592, 676, 705, 708, 867. —
Fig. p. 501.

PILATE (Jugement de), 258, 263, 322.
— *Fig.* p. 213, 256, 257.

PORTEMENT DE CROIX, 833.

PRÉSENTATION DU CHRIST, 492, 512, 552,
556, 575, 582, 686. — *Fig.* p. 493,
849.

PRÉSENTATION DE LA VIERGE, 517, 527,
531, 579, 587, 843, 889. — *Fig.* p. 518,
827, 845.

PREMIERS PAS DE LA VIERGE, 797, 801.

PRIÈRE (LA), 71.

PRIÈRE DU CHRIST A GETHSÉMANÉ, 282,
519.

PRODRÔME, 497, 500, 502, 506, 510, 526,
573, 587, 848, 887.

PROPHÈTES, 8, 73, 120, 164, 166, 206,
213, 216, 241, 258, 259, 325, 377, 409,
482, 486, 487, 502, 506, 510, 526, 528,
537, 538, 539, 550, 552, 555, 556, 562,
572, 575, 586, 587, 588, 610, 625, 672,
677, 685, 703, 793, 804, 307, 809, 817,
818, 821, 836, 848, 866, 900. — *Fig.*
p. 620.

PROPHÉTIE (LA), 609, 610, 613. — *Fig.*
p. 612.

Q

QUARANTE MARTYRS (LES), 514, 587,
825.

R

RECENSEMENT DEVANT QUIRINUS, 798,
801, 833. — *Fig.* p. 797, 832.

RÉSURRECTION, 253, 317, 483, 492, 499,
573, 821, 831, 849.

S

SAINTS ET SAINTES, 73, 74, 133, 164, 205,
208, 209, 213, 218, 223, 228, 269, 270,
277, 288, 313, 314, 317, 326, 346, 348,
349, 352 à 357, 389, 410, 486, 491, 502,
508, 510, 511, 512, 515, 519, 521, 527,
539, 544, 550, 552, 556, 558, 562, 563,
568, 570, 572, 575, 579, 581 à 584,
587, 593, 598, 625, 632, 666, 668, 672,
675, 677, 683, 690, 693, 695, 696, 698,
704, 705, 708, 709, 727, 731, 733, 794,
807, 818, 824, 829, 831, 845, 850, 853,
854, 860, 865, 868, 871, 886, 896, 900.
— *Fig.* p. 212, 242, 351, 408, 503, 528,
624, 847.

SAINTS CAVALIERS, 73, 584. *Fig.* p. 74.
— Saints guerriers, 492, 519, 552,
570, 663, 671, 807, 829, 845, 850, 895.
Fig. p. 671, 842.

SAINTES FEMMES AU TOMBEAU, 55, 81,
128, 204, 294, 350, 483, 484, 499, 573,
575, 579, 594, 666, 683, 810, 818, 889.
— *Fig.* p. 79, 214, 682.

SALOMON, 500, 502, 556, 639, 708. —
Fig. p. 638.

SAMARITAIN. — V. Bon Samaritain.

SAMARITAINE, *Fig.* p. 615.

SAMSON, 268, 378.

SATAN, 356, 497, 500.

SECONDE VENUE DU CHRIST, 493, 496, 546, 593, 854, 888. V. Jugement dernier.

SÉPULTURE (Cycle de la), 858, 861.

SERAPHINS, 355, 458, 518, 550, 558, 809.

SERGE ET BACCHUS (Saints), 211, 228.
— *Fig.* p. 207, 229.

T

TESTAMENT (Ancien), 6, 72, 86, 216, 241, 250, 282, 321, 354, 377, 378, 380, 411, 490, 496, 506, 517, 541, 556, 561, 570, 587, 607-621, 625, 731, 850, 865.

TESTAMENT (Nouveau), 250. — V. Évangéliques (Scènes).

TESTAMENTS (Concordance des deux), 56, 86, 243, 259, 282, 727.

THÉODORE (Saint), 7, 110, 492, 565.

THÉODORE LE STRATILATE (Saint), 565.
Fig. p. 634.

THÉODORE TIRON (Saint), 836, 867. *Fig.* p. 530.

THOMAS (Saint). — V. Incrédulité de Thomas.

THRÈNE (LE), 790, 811, 826, 859, 862.

TOMBEAU (du Christ), 383. — V. Saintes Femmes au tombeau.

TRANSFIGURATION, 205, 221, 322, 387, 483, 492, 498, 565, 579, 586, 623, 810, 837, 850, 865, 881, 886. — *Fig.* p. 812, 879.

TRINITÉ (LA), 80, 850, 867, 900.

V

VERTUS (LES), 537, 539, 610, 640.

VICES (LES), 640.

VIERGE (Madone).

Développement du culte de la Vierge : 55, 349, 356, 381, 407, 489, 517, 598, 640, 795. — Type de la Vierge, 11, 56, 70, 228, 229, 254, 325, 387, 409, 411, 666. — Images, 73, 74, 77, 128, 166, 205, 208, 209, 213, 243, 264, 302, 312, 314, 325, 350, 387, 489, 497, 510, 521, 526, 533, 537, 538, 546, 552, 556, 560, 563, 572, 579, 582, 587, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 613, 631, 639, 659, 664, 666, 672, 676, 685, 688,

693, 695, 697, 705, 708, 793, 794, 809, 811, 813, 818, 826, 838, 848, 858, 859, 861, 865, 867, 869, 870, 887, 889, 900, 908. — *Fig.* p. 206, 242, 506, 507, 516, 611, 637, 669.

Vierge Blachernitissa, 325, 592 ; — Hodigitria, 325, 592, 695, 867, 869, 870, 900. *Fig.* p. 869 ; — Kyriotissa, 325 ; — Nicopéa, 695 ; — Panachrantos, 558 ; — Pantanassa, 818 ; — Peribleptos, 869 ; — Portaitissa, 589 ; — Tricherousa, 590 ; — Source de Vie, 845.

Vierge orante, 77, 317, 325, 349, 482, 515, 518, 519, 521, 522, 546, 550, 587, 653, 672, 673, 703, 722, 726, 836. *Fig.* p. 520, 652, 654, 672, 673. — Vierge trônant, 74, 209, 213, 223, 255, 302, 325, 352, 354, 372, 510, 558, 578, 818. *Fig.* p. 351, 372. — Vierge reine, 319, 354, 356, 859, 861. V. Déisis. — Vierge défaillante, 594, 826, 858, 867.

Vierge et l'enfant, 73, 164, 205, 209, 223, 229, 253, 325, 352, 354, 372, 381, 489, 505, 506, 510, 521, 544, 558, 565, 664, 665, 672, 683, 848, 869. — *Fig.* p. 351, 372, 488, 666, 667, 683, 815, 869.

Vierge dans un médaillon, 166, 209, 229, 229, 381, 505, 506, 519, 584, 587.

Vierge placée à l'abside, 489, 506, 510, 515, 518, 521, 526, 539, 582, 587, 809, 908. — *Fig.* p. 488.

Cycle de la Vierge, 55, 323, 500, 517, 526, 744, 746, 795, 826, 857, 859, 861. — Episodes de la Vie de la Vierge, 287, 352, 492, 493, 500, 508, 517, 526, 527, 539, 570, 587, 639, 695, 744, 793, 796, 797, 798, 800, 801, 806, 807, 809, 811, 812, 819, 820, 825, 838, 844, 845, 850, 854, 859. — Fêtes de la Vierge, 526, 850. — Vierge devant les prêtres, *Fig.* p. 796. — Vierge parmi les docteurs, *Fig.* p. 883.

VISITATION, 223, 269, 286, 572.

VOYAGE À BETHLÉEM, 322, 798, 833.

Z

ZACHARIE, 243, 326, 526, 556, 801.

II. — THÈMES PROFANES

A

ACHILLE, 399, 603, 628. — *Fig.* p. 628.

AGILES, 143, 147, 227, 342, 414, 422, 457, 643, 644, 645, 659, 783, 897.

ALEXANDRE-LE-GRAND, 399, 603, 654, 879.

AMOURS, 67, 399, 603, 658. — *Fig.* 604.

ANIMAUX, 5, 43, 44, 46, 52, 54, 58, 65, 69, 72, 75, 113, 126, 127, 141, 191, 216, 226, 227, 241, 253, 268, 271, 285, 287, 288, 298, 314, 365, 366, 367, 376, 377, 399, 400, 413, 415, 431, 439, 456,

457, 460, 474, 600, 601, 603, 623, 643-648, 651, 659, 669, 675, 684, 722, 783, 895, 897. — Animaux fantastiques, 44, 275, 456, 648, 708, 785.

APOLLON, 409, 685.

ARBRES, 58, 166, 288, 345, 365, 366, 368, 522. — Arbre sacré, arbre de vie (hom), 273, 274, 275, 703.

B

BACCHUS, scènes bachiques, 81, 295, 374.

BÉLIERS, 65, 143, 431, 675.

BELLÉROPHON, 399, 603, 628.

C

CENTAURES, 52, 227, 561, 600, 632, 655, 658, 731, 895.

CERFS, 44, 120, 227, 286, 298, 456, 631, 632.

CHAMPÊTRES (Scènes), 1, 67, 75, 226, 243, 261, 409, 605, 626. — *Fig.* p. 603.

CHASSE (Scènes de), 5, 6, 69, 85, 113, 117, 226, 227, 268, 273, 274, 275, 295, 314, 345, 366, 374, 404, 405, 517, 648, 658, 659, 874. — *Fig.* p. 873.

CHEVAUX, 272, 275, 314, 783. — Chevaux ailés, 648, 885.

CHIMÈRE, 399, 603, 628.

D

DANSANTES (figures), 267, 345, 366, 685, 708.

E

ELÉPHANTS, 645, 647, 648. — *Fig.* p. 645.

ENFANTS, 5, 69, 80, 226, 267.

F

FAMILIÈRE (Scènes de la Vie), 67, 285, 378, 409.

FLEUVES, 5, 69, 236, 249, 409, 539, 628.

G

GÉNIES, 5, 236, 238, 239, 267, 274, 658.

GENRE (Scènes de), 5, 67, 69, 72, 83, 85, 127, 229, 236, 239, 247, 268, 314, 345, 366, 374, 378, 401, 600, 601, 605, 658, 797, 802, 863, 873, 881.

GOTHIQUE (Jeu), 518, 655.

GRIFFONS, 44, 52, 118, 227, 274, 314, 368, 457, 561, 643, 648, 651, 654, 669, 703, 897.

H

HERCULE, 268, 460, 465, 653, 658.

HIPPODROME (Scènes d'), CIRQUE (Scènes de), 85, 228, 275, 280, 290, 366, 374, 404, 517, 518, 648, 654, 658.

I

IDOLES (Représentées), 628. — *Fig.* p. 629.

J

JOUR (LE), 376, 600, 618.

L

LIONS, 5, 44, 52, 86, 118, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 288, 298, 314, 367, 368, 415, 416, 421, 422, 456, 561, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 669, 676, 705, 731. — *Fig.* p. 644.

LUNE (LA), 241, 295, 312, 322, 324, 376, 618.

M

MER (LA), 227, 237, 546, 609.

MOIS (LES), 77, 226, 235, 399.

MYTHOLOGIQUES (Sujets), 1, 2, 12, 67, 75, 81, 85, 226, 227, 236, 237, 261, 267, 268, 272, 374, 377, 380, 399, 409, 411, 460, 601, 603, 605, 625, 626, 627, 628, 629, 653, 658, 659, 674, 685, 873, 874, 895.

N

NIL, 58, 69.

NUIT (LA), 236, 376, 600, 608, 609, 618. — *Fig.* p. 609.

NYMPHES, 247, 267, 268, 600, 607.

O

OISEAUX, 5, 43, 52, 54, 55, 58, 69, 71, 72, 134, 146, 191, 216, 222, 253, 255, 268, 285, 287, 317, 365, 366, 368, 377, 421, 439, 457, 601, 631, 632, 648, 708, 710, 711.

ORPHÉE, 2, 58, 227.

P

PAONS, 44, 127, 286, 288, 298, 366, 414,
457, 561, 643, 659, 669, 703.

PASTORALES (Scènes), 267, 374, 607,
627, 629, 658, 659.

PÊCHE (Scènes de), 5, 6, 69, 85, 627.

PERSONNIFICATIONS, 71, 72, 75, 226, 236,
237, 238, 239, 243, 249, 298, 302, 345,
376, 381, 409, 539, 546, 600, 607, 608,
609, 610, 612, 613, 618, 653, 685, 708.

PHILOSOPHES ANTIQUES, 860, 873.

S

SIRÈNE, 600, 655, 708, 731.

SOLEIL (LE), 241, 243, 295, 312, 322,
324, 376, 618.

T

TERRE (LA), 240, 292, 324, 546.

V

VENTS (LES), 226, 241, 324, 428.

VICTOIRES, 8, 236, 307, 309, 310, 326,
366.

Z

ZODIAQUE (Signes du), 376, 618.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.....	v
PRÉFACE DE LA SECONDE ÉDITION.....	ix
RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET ABRÉVIATIONS.....	xiii

LIVRE PREMIER

ORIGINES ET FORMATION DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER : <i>L'évolution de l'art chrétien au IV^e siècle. — Caractère et origine de l'art nouveau.....</i>	1
I. Conséquences du triomphe de l'Église au iv ^e siècle..	2
II. Caractères de l'art nouveau.....	9
III. Éléments constitutifs de l'art byzantin.....	15
CHAPITRE II : <i>Les origines syriennes.....</i>	24
I. Les monuments de l'architecture.....	25
II. La décoration sculptée.....	42
III. La décoration polychrome dans les édifices syriens.	57
CHAPITRE III : <i>Les origines égyptiennes.....</i>	60
I. Les monuments de l'architecture	63
II. La décoration polychrome et la peinture pittoresque.....	66
III. Les influences orientales dans les monuments chrétiens d'Égypte.....	71
IV. Les étoffes.....	84
CHAPITRE IV : <i>Les origines anatoliennes. Rôle de l'Asie Mineure dans la formation de l'art byzantin.....</i>	87
I. Les monuments de l'architecture.....	89
II. La sculpture et la peinture chrétiennes en Asie Mineure	106
CHAPITRE V : <i>La diffusion des influences orientales. Rôle de Constantinople dans la formation de l'art byzantin.....</i>	112
I. La diffusion des influences orientales.....	112

II. Les effets de l'influence orientale.....	115
III. Rôle de Constantinople dans la formation de l'art byzantin.....	136
IV. Les monuments de Constantinople avant Sainte-Sophie.....	145

LIVRE II

LE PREMIER AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER : <i>Sainte-Sophie</i>	153
I. La construction de Sainte-Sophie.....	154
II. L'architecture.....	156
III. La décoration.....	161
CHAPITRE II : <i>L'art de bâtir chez les Byzantins. Les monuments de l'architecture au VI^e siècle</i>	168
I. Les principes de la construction byzantine.....	169
II. Les formes de l'église byzantine.....	174
III. Les monuments de l'architecture.....	178
IV. La décoration sculptée.....	190
V. L'architecture civile et militaire.....	193
CHAPITRE III : <i>Les monuments de la peinture. Fresques, mosaïques et icônes</i>	201
I. La technique de la mosaïque.....	202
II. Les monuments de la mosaïque.....	204
III. Les pavements historiés.....	226
IV. Les icônes.....	228
CHAPITRE IV : <i>Les monuments de la peinture. L'illustration des manuscrits</i>	230
I. Remarques générales sur la miniature byzantine...	230
II. Les monuments de la miniature.....	234
III. Caractères généraux de la miniature au VI ^e siècle..	261
CHAPITRE V : <i>Les tissus</i>	264
I. Les monuments.....	264
II. Les sujets.....	267
III. L'influence orientale.....	272

CHAPITRE VI : <i>La sculpture</i>	278
I. La pierre et le bois.....	279
II. L'ivoire.....	288
CHAPITRE VII : <i>L'orfèvrerie et les arts du métal</i>	305
CHAPITRE VIII : <i>La formation de l'iconographie</i>	319
I. Les arts mineurs et l'art monumental.....	319
II. Les origines et l'évolution de l'iconographie.....	320
III. Caractère de l'iconographie.....	326
CHAPITRE IX : <i>L'art byzantin de Justinien aux Iconoclastes</i>	329
I. Les monuments de l'architecture à Constantinople.....	330
II. L'art byzantin en Orient.....	335
III. L'art byzantin en Occident.....	345
CHAPITRE X : <i>La querelle des images</i>	360
I. Le mouvement iconoclaste.....	360
II. L'art officiel et profane à l'époque iconoclaste....	365
III. Les monuments de l'époque iconoclaste.....	370
IV. L'art religieux à l'époque iconoclaste.....	378
V. La question byzantine au VIII ^e et au IX ^e siècle.....	386

LIVRE III

LE SECOND AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN
ÉPOQUE DES MACÉDONIENS ET DES COMNÈNES

CHAPITRE PREMIER : <i>La Renaissance macédonienne. Caractères généraux de l'art nouveau. L'art profane de Byzance</i>	391
I. L'empire byzantin sous les Macédoniens et les Comnènes.....	392
II. La renaissance artistique.....	395
III. Caractères nouveaux de l'art byzantin.....	398
CHAPITRE II : <i>Les monuments de l'architecture civile. Le Palais-Sacré. — L'habitation byzantine. — La ville</i>	413
I. Les palais impériaux.....	413
II. Le Palais-Sacré.....	418
III. L'habitation byzantine. — La ville.....	423

CHAPITRE III : *Les monuments de l'architecture religieuse.*

<i>La décoration sculptée,.....</i>	430
I. La Nouvelle-Église de Basile I.....	430
II. Les formes de l'église byzantine.....	432
III. L'évolution de l'architecture byzantine.....	444
IV. La décoration.....	451
V. Essai de classement chronologique.....	460
VI. Les églises d'Arménie et de Géorgie.....	469

CHAPITRE IV : *La décoration intérieure des églises. L'ordonnance de la décoration. Formation d'une iconographie nouvelle.....*

I. Formation d'un nouveau système décoratif.....	481
II. L'ordonnance de la décoration.....	484
III. L'iconographie nouvelle.....	496

CHAPITRE V : *Les monuments de la peinture. Les mosaïques*

I. Classement des monuments.....	505
II. Les mosaïques orientales du ^x ^e siècle.....	509
III. Le style des mosaïques du ^x ^e siècle.....	527
IV. Les mosaïques occidentales du ^x ^e et du ^{xii} ^e siècle.....	535
V. Les mosaïques portatives.....	563

CHAPITRE VI : *Les monuments de la peinture. Fresques et icônes.....*

I. Les fresques de Cappadoce.....	568
II. Les fresques de l'Italie méridionale.....	580
III. Les fresques russes.....	586
IV. Les icônes.....	588

CHAPITRE VII : *Les monuments de la peinture. L'illustration des manuscrits.....*

I. Remarques générales sur la miniature byzantine...	595
II. Caractères généraux de l'illustration des manuscrits.....	599
III. Les manuscrits profanes.....	602
IV. Les livres de l'Ancien Testament.....	607
V. L'illustration de Grégoire de Nazianze.....	621
VI. Ménologes et Évangiles.....	632

CHAPITRE VIII : <i>Les tissus</i>	642
I. L'industrie des tissus au x ^e siècle.....	642
II. Les motifs de la décoration.....	643
CHAPITRE IX : <i>La sculpture</i>	650
I. La pierre et le marbre.....	650
II. L'ivoire.....	655
III. Stéatites et pierres gravées.....	671
IV. Le bronze.....	675
CHAPITRE X : <i>L'orfèvrerie. — Les émaux. — La verrerie</i> ..	679
I. Les monuments du luxe byzantin.....	679
II. Les ouvrages d'orfèvrerie au repoussé.....	681
III. L'émaillerie.....	686
IV. La verrerie.....	710
CHAPITRE XI : <i>La question byzantine</i>	712
I. Les influences byzantines en Occident.....	713
II. Les limites de l'influence byzantine.....	726

LIVRE IV

LA DERNIÈRE ÉVOLUTION DE L'ART BYZANTIN

(DU MILIEU DU XIII^e SIÈCLE AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE)

CHAPITRE PREMIER : <i>La Renaissance de l'art byzantin au XIV^e siècle</i>	735
I. L'art byzantin du xiv ^e siècle.....	735
II. Les causes de la renaissance.....	739
CHAPITRE II : <i>L'architecture du milieu du XIII^e au milieu du XVI^e siècle</i>	752
I. Les monuments.....	752
II. Les formes de la construction.....	766
III. La décoration.....	779
CHAPITRE III : <i>Les monuments de la peinture. Mosaïques et fresques</i>	788
I. Les mosaïques.....	793
II. Les fresques.....	806
III. Caractères généraux de la peinture byzantine du xiv ^e au xvi ^e siècle.....	856

CHAPITRE IV : <i>Les monuments de la peinture. Icones et miniatures</i>	864
I. Les icones.....	864
II. Les miniatures.....	872
CHAPITRE V : <i>Les tissus</i>	885
CHAPITRE VI : <i>La sculpture et l'orfèvrerie</i>	895
I. La sculpture.....	895
II. Les arts du métal.....	897
CONCLUSION	903
ADDITIONS ET CORRECTIONS.....	907
INDEX.....	911
I. <i>Index général</i>	911
II. <i>Index iconographique</i>	934
TABLE DES MATIÈRES.....	941

